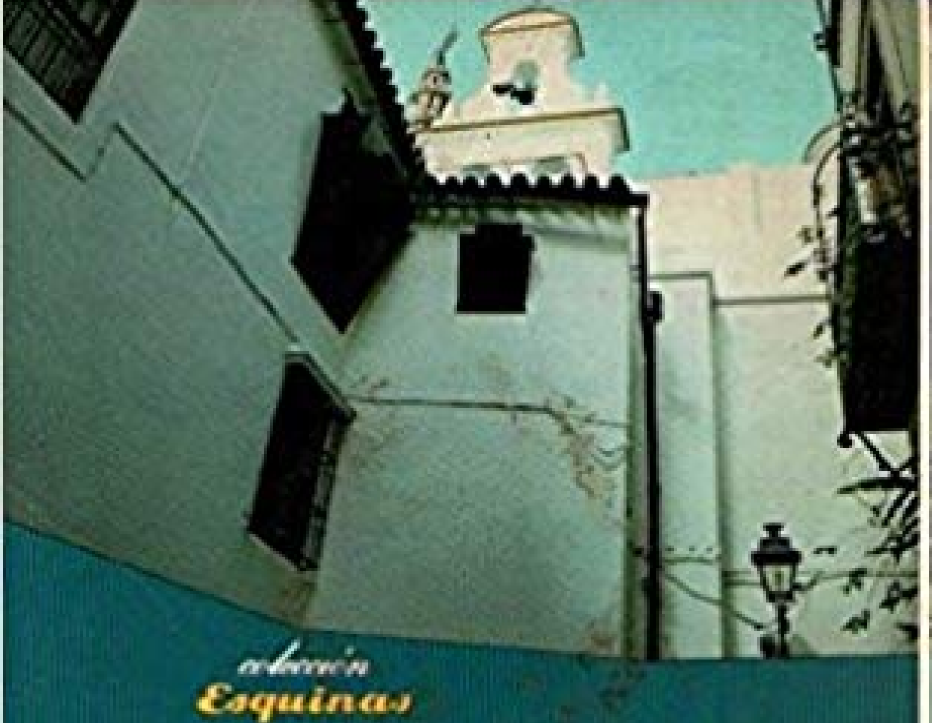


colección Esquinas

Hannah Arendt

HOMBRES EN TIEMPOS DE OSCURIDAD

gedisa editorial

LITERATURA Y CRÍTICA LITERARIA

HOMBRES EN TIEMPOS DE OSCURIDAD

Las personalidades que Hannah Arendt reúne sabiamente en este ensayo -Lessing, Rosa Luxemburgo, el Papa Juan XXIII, Karl Jaspers, Isak Dinesen, Hermann Broch, Walter Benjamin y Bertolt Brecht- no tienen en común aptitudes, ni convicciones ni medio, pero sí comparten entre sí un tiempo histórico -tiempo de oscuridad- signado por catástrofes políticas, desastres morales y un sorprendente desarrollo de las artes y las ciencias.

Por tal motivo, aun en épocas de oscurantismo, se debe efectuar una lectura entre líneas de la realidad para rescatar "la luz incierta, titilante y a menudo débil que algunos hombres y mujeres reflejan en sus trabajos y en sus vidas sobre la época que le tocó vivir en la Tierra".

"Esta convicción constituye el fundamento inarticulado contra el que se trazaron estos perfiles".

"Este libro exhibe otro de los talentos del amplio repertorio intelectual de esta notable mujer: el talento para la biografía intelectual, brillantemente expuesto en este libro."

Joseph Epstein, The New Republic

"Hannah Arendt es una rareza, una filósofa pública con público. Se ha ganado el derecho a ser considerada una de nuestras pensadoras sociales más importantes contribuyendo con su iluminación a aliviar la oscuridad del público."

Paul Roazen, The Nation



gedisa
editorial

Hanna Arendt

HOMBRES EN TIEMPOS DE OSCURIDAD

Serie
ESQUINAS

HOMBRES EN TIEMPOS DE OSCURIDAD

por

Hannah Arendt



Título del original en inglés:
Men in Dark Times

Traducción: Claudia Ferrari
Diseño de cubierta: Julio Vivas
Composición Tipográfica: Acuatro

Primera edición, Barcelona, 1990



Muntaner, 460, entlo., 1ª
Tel. 201-6000
08006 - Barcelona, España

ISBN: 84-7432-356-8
Depósito legal: B. 569 - 1990

Impreso en Romanyà/Valls, S.A.
Verdaguer 1 - 08786 Capellades (Barcelona)

Impreso en España
Printed in Spain

INDICE

Prefacio

El interés principal de esta colección de ensayos y artículos, escritos en un período de doce años según la ocasión o la oportunidad, son las personas: cómo vivían, cómo se movían en el mundo, cómo las afectaba el tiempo histórico. Las personas aquí reunidas no podrían ser más diferentes unas de otras, y no es difícil imaginar cómo habrían protestado si se les hubiese preguntado su opinión por el hecho de ser reunidas en un lugar común. No tienen en común ni aptitudes ni convicciones, ni profesión ni medio; salvo una excepción, casi no se conocían entre sí. Pero eran contemporáneos, a pesar de pertenecer a diferentes generaciones; excepto claro por Lessing a quien, a pesar de todo, en el ensayo introductorio se lo trata como un contemporáneo. Por lo tanto, estas personas comparten entre sí la época que les tocó vivir, el mundo durante la primera mitad del siglo XX con sus catástrofes políticas, sus desastres morales y su sorprendente desarrollo de las artes y las ciencias. Y a pesar de que esta época mató a algunos y determinó la vida y el trabajo de otros, hay unos cuantos que apenas se vieron afectados y ninguno de quien podamos afirmar que estuvo condicionado por la misma. Aquellos que buscan representantes de una era, portavoces del *Zeitgeist,* exponentes de la Historia (con H mayúscula) buscarán aquí en vano.

Sin embargo, el tiempo histórico, los "tiempos de oscuridad" mencionados en el título es, según creo, visible en todo el libro. Saqué la frase del famoso poema de Brecht "A la posteridad", que menciona el desorden y el hambre, las masacres y asesinatos, el ultraje de la injusticia y la desesperación "cuando sólo

existía lo malo y no el ultraje", el odio legítimo que igual lo hace feo a uno, la ira bien fundamentada que hace que la voz se torne ronca. Todo esto era bastante real mientras ocurriera en público; no había nada de secreto o misterioso en ello. Y sin embargo, no era visible en absoluto, ni tampoco era fácil de percibir; puesto que, hasta el mismo momento en que la catástrofe se apoderó de todo y de todos, estaba encubierto no por realidades sino por el dialecto y el lenguaje ambiguo altamente eficiente de los representantes oficiales quienes, sin interrupción y con variaciones bastante ingeniosas, disculpaban los hechos desagradables y justificaban las preocupaciones. Cuando pensamos en los tiempos de oscuridad y en las personas que vivían y se movían en ellos, tenemos que tener también en cuenta este camuflaje que emana y es difundido por el círculo gobernante de una nación (o "el sistema" como se lo denominaba entonces). Si la función del reino público es echar luz sobre los sucesos del hombre al proporcionar un espacio de apariencias donde puedan mostrar de palabra y obra, para bien o para mal, quiénes son y qué pueden hacer, entonces la oscuridad ha llegado cuando esta luz se ha extinguido por "lagunas de credibilidad" y un "gobierno invisible", por un discurso que no revela lo que es sino que lo esconde debajo de un tapete, por medio de exhortaciones (morales y otras) que, bajo el pretexto de sostener viejas verdades, degradan toda verdad a una trivialidad sin sentido.

Nada de todo esto es nuevo. Estas son las condiciones que, hace treinta años, Sartre describió en *La náusea* (que sigo considerando su mejor libro) en términos de mala fe y de *l'esprit de sérieux*, un mundo donde todo aquel que es reconocido públicamente pertenece al grupo de los *salauds* y todo aquello que es existe en una forma opaca y sin sentido que despliega ofuscación y causa disgusto. Y estas son las mismas condiciones que, hace cuarenta años (aunque por razones diferentes), describió Heidegger con extraña precisión en los párrafos de *Ser y tiempo* que trata sobre "el ellos", su "mero discurso" y, en general, con todo aquello que, sin estar oculto ni protegido por la intimidad del ser, aparece en público. En su descripción de la existencia humana, todo aquello que es real o auténtico se ve asaltado por el poder abrumador del "mero discurso" que surge irresistiblemente del reino público, determinando cada uno de los aspectos

de la vida cotidiana, anticipando y aniquilando el sentido o la falta de sentido de todo aquello que puede traer el futuro. Según Heidegger, no hay escape posible de la "incomprensible trivialidad" de este corriente mundo cotidiano, excepto al retirarse a esa soledad que los filósofos desde Parménides y Platón han opuesto al reino político. Aquí no nos interesa la importancia filosófica de los análisis de Heidegger (que, en mi opinión, es innegable), ni tampoco la tradición del pensamiento filosófico que hay detrás de ellos, sino algunas experiencias fundamentales de la época y su descripción conceptual. En nuestro contexto, el sentido es que la sarcástica y perversa declaración: *Das Licht der Offentlichkeit verdunkelt alles* ("La luz del público todo lo oscurece") iba al centro mismo del asunto y en realidad no era más que un resumen sucinto de las condiciones existentes.

Los "Tiempos de oscuridad", en el sentido más amplio que aquí propongo, no son iguales a las monstruosidades de este siglo que de hecho constituyen una horrible novedad. Los tiempos de oscuridad, por el contrario, no sólo no son nuevos sino que no son una rareza de la historia, a pesar de que eran tal vez desconocidos en la historia norteamericana, que además tiene su buena parte, en el pasado y el presente, de crimen y desastre. Que aun en los tiempos más oscuros tenemos el derecho a esperar cierta iluminación, y que dicha iluminación puede provenir menos de las teorías y conceptos que de la luz incierta, titilante y a menudo débil que algunos hombres y mujeres reflejarán en sus trabajos y sus vidas bajo casi cualquier circunstancia y sobre la época que les tocó vivir en la tierra: esta convicción constituye el fundamento inarticulado contra el que se trazaron estos perfiles. Ojos tan acostumbrados a la oscuridad como los nuestros apenas podrán distinguir si su luz fue la luz de una vela o la de un sol brillante. Pero para mí, una evaluación tan objetiva es más una cuestión de importancia secundaria que puede ser dejada para la posteridad.

Sobre la humanidad en tiempos de oscuridad

Reflexiones sobre Lessing[1]

I

La distinción otorgada por una ciudad libre y un premio que lleva el nombre de Lessing constituyen un gran honor. Admito que no sé cómo llegué a recibirlo y también que no ha sido fácil para mí aceptarlo. Al decir esto puedo ignorar por completo la delicada cuestión del mérito. En este sentido, un honor nos da una poderosa lección de modestia, pues implica que no nos corresponde a nosotros juzgar nuestros propios méritos como juzgamos los méritos y logros de los demás. Con respecto a los premios, es el mundo el que tiene la palabra, y si aceptamos el premio y expresamos nuestra gratitud por él sólo podemos hacerlo al ignorarnos a nosotros mismos y dentro del marco de nuestra actitud hacia el mundo, hacia un mundo y un público al que le debemos el espacio que utilizamos para hablar y para que nos oigan.

Sin embargo, el honor no sólo nos recuerda en forma enfática la gratitud que le debemos al mundo; también nos crea un alto grado de obligación con el mismo. Dado que siempre podemos rechazar el honor, al aceptarlo no sólo reforzamos nuestra posición en el mundo sino que aceptamos una especie de compromiso con éste. El hecho de que una persona aparezca en público y que ese público la reciba y confirme no es algo que deba darse por hecho. Sólo el genio es guiado por sus dotes hacia la vida pública y está exento de cualquier decisión de este tipo. Só-

[1] Alocución sobre la aceptación del Premio Lessing de la Ciudad Libre de Hamburgo.

lo en su caso, los honores no hacen más que continuar la concordancia con el mundo, parecen una armonía viviente a toda publicidad, lo que ha surgido independientemente de toda consideración y decisión así como también de toda obligación, como si fuera un fenómeno natural que surge en la sociedad humana. A este fenómeno podemos aplicar lo que Lessing una vez dijo sobre el hombre con genio, en dos de sus mejores versos:

Was ihn bewegt, bewegt. Was ihm gefällt, gefällt.
Sein glücklicher Geschmack ist der Geschmack der Welt.

(Aquello que lo conmueve, lo conmueve. Aquello que le agrada, le agrada.
Su gusto oportuno es el gusto del mundo.)

Me parece que nada en nuestra época es más dudoso que nuestra actitud hacia el mundo, nada menos dado por seguro que esa armonía con la que aparece en público y que nos impone un honor y cuya existencia confirma. En nuestro siglo, hasta el genio sólo ha podido desarrollarse en conflicto con el mundo y el mundo público, aunque halle en forma natural, como siempre lo ha hecho, su propia y peculiar armonía con la audiencia. Sin embargo, el mundo y la gente que lo habita no son la misma cosa. El mundo yace entre las personas y este estar en el medio es hoy objeto (mucho más que los hombres o incluso el hombre, tal como se piensa) de la mayor preocupación y del trastorno más obvio en casi todos los países del globo. Aun en aquellos lugares donde el mundo sigue con un orden a medias, o se mantiene un orden a medias, el reino público ha perdido el poder de iluminación que originalmente era parte de su propia naturaleza. Cada vez son más las personas que en los países del mundo occidental, el que desde la decadencia de la antigüedad ha considerado la libertad política como una de las libertades básicas, hacen uso de esta libertad y se han retirado del mundo y de sus obligaciones dentro de él. Este retiro del mundo no necesariamente daña a un individuo; éste puede incluso llegar a cultivar grandes talentos hasta el punto de la genialidad y así volver a ser útil al mundo otra vez. Pero con cada individuo que se retira el mundo sufre una pérdida casi demostrable; lo que se pierde es ese estar en el medio específico y a menudo irremplazable que debería haberse formado entre este individuo y sus semejantes.

Es por eso que cuando consideramos el verdadero sentido de los honores y premios públicos bajo las condiciones actuales, se nos puede ocurrir que el Senado de Hamburgo halló una solución al problema parecida a la del huevo de Colón cuando decidió ligar el premio de la ciudad con el nombre de Lessing. Pues Lessing jamás se sintió cómodo en el mundo tal como era entonces y tal vez nunca lo deseó, y aun después de su propia moda siempre siguió comprometido con él. Esta relación estaba gobernada por circunstancias únicas y especiales. El público alemán no estaba preparado para él y, por lo que sé, jamás le rindió honores mientras vivía. Según el propio juicio de Lessing, carecía de esa armonía alegre y natural con el mundo, una combinación de mérito y buena fortuna que tanto él como Goethe consideraban un signo de genialidad. Lessing creía estar en deuda con la crítica por algo que "se acerca mucho al genio", pero que nunca adquirió esa armonía natural con el mundo donde Fortuna sonríe cuando aparece Virtud. Todo esto pudo haber sido bastante importante, aunque no decisivo. Casi parece como si en algún momento se hubiese decidido a rendir homenaje al genio, al hombre de "gusto oportuno" y él mismo seguir a aquellos que una vez llamó "los hombres sabios" que "hacen temblar los pilares de las verdades más conocidas cada vez que bajan los ojos". Su actitud hacia el mundo no era ni positiva ni negativa sino más bien radicalmente crítica, y con respecto al reino público de su época, totalmente revolucionaria. Pero también fue una actitud que quedó en deuda con el mundo, que nunca abandonó el suelo sólido del mundo y nunca llegó al extremo de utopía sentimental. En Lessing, el temperamento revolucionario estaba asociado a un curioso tipo de parcialidad que se aferraba a detalles concretos con un cuidado exagerado, casi pedante, y que dio lugar a varios malentendidos. Uno de los componentes de la grandeza de Lessing fue el hecho de que nunca permitió que la objetividad supuesta le hiciera perder la visión de la verdadera relación con el mundo de las cosas o los hombres que él atacaba o alababa. Eso no ayudó a su crédito en Alemania, donde la verdadera naturaleza de la crítica es menos comprendida que en cualquier otra parte. Para los alemanes era difícil comprender que la justicia poco tiene que ver con la objetividad en el sentido corriente del término.

Lessing nunca hizo las paces con el mundo donde vivía. Le gustaba "desafiar prejuicios" y "decir la verdad a los subordinados a la corte". Por caro que haya pagado estos placeres, eran placeres literarios. Una vez, cuando intentaba explicar el origen del "placer trágico", dijo que "todas las pasiones, aun las más desagradables, son agradables en tanto que pasiones" porque "nos hacen... más conscientes de nuestra existencia, nos hacen sentir más reales." Es sorprendente cómo estas frases nos recuerdan la doctrina griega de las pasiones, que consideraba, por ejemplo, la ira como una de las pasiones agradables pero incluía la esperanza y el temor entre las pasiones malas. Esta evaluación se basa en diferencias en la realidad, igual que en Lessing; no, sin embargo, en el sentido de que la realidad se mide por la fuerza con que la pasión afecta al alma sino por la cantidad de realidad que la pasión le transmite. En la esperanza, el alma ignora la realidad, como en el temor, la rehúye. Pero la ira, y sobre todo la ira de Lessing, revela y expone al mundo del mismo modo que el tipo de risa de Lessing en *Minna von Barnhelm* trata de lograr la reconciliación con el mundo. Esa risa nos ayuda a encontrar un lugar en el mundo, pero irónicamente, sin tener que vender el alma para ello. El placer, que fundamentalmente es la conciencia intensificada de la realidad, salta de una franqueza apasionada al mundo y al amor por él. Ni siquiera el hecho de saber que el mundo puede destruir al hombre desmerece el "placer trágico".

Si la estética de Lessing, en contraste con la de Aristóteles, considera hasta el temor como una variedad de piedad, la piedad que sentimos por nosotros mismos, la razón es tal vez que Lessing está tratando de librar al temor de su aspecto escapista en lugar de rescatarlo como una pasión, es decir, como un sentimiento en el cual nos vemos afectados por nosotros mismos al igual que en el mundo nos vemos afectados por otras personas. Intimamente ligado a esto está el hecho de que para Lessing, la esencia de la poesía era la acción y no, como para Herder, la fuerza: "la fuerza mágica que afecta mi alma", ni tampoco, como lo fue para Goethe, naturaleza a la cual se le ha dado forma. A Lessing no le preocupaba en absoluto "la perfección de la obra de arte en sí misma", que Goethe consideraba "el requisito eterno e indispensable". Más bien, y aquí concuerda con Aristóteles, le

preocupaba el efecto sobre el espectador, que es quien viene a representar el mundo o ese espacio terrenal que está entre el artista o escritor y sus semejantes como un mundo en común con ellos.

Lessing experimentó el mundo con ira y con risa, y la ira y la risa están influenciadas por su naturaleza. Por lo tanto, Lessing no pudo o no quiso juzgar una obra de arte "en sí misma", independientemente de su efecto en el mundo, y por ello podía atacar o defender en sus polémicas según la forma en que el público juzgara el asunto en cuestión y en forma bastante independiente de su grado de verdad o falsedad. No sólo fue una forma de galantería cuando declaró que "dejaría en paz a aquellos contra quienes todos estaban acometiendo"; era también una preocupación, que en él se había tornado instintiva, por la corrección relativa de las opiniones que por buenas razones se llevan la peor parte. Ni siquiera en la disputa sobre la Cristiandad adoptó una postura fija. Tal como una vez trató de explicar con magnífico conocimiento de sí mismo, instintivamente comenzó a dudar de la Cristiandad "cuando más persuasivamente trataban de probárselo", e instintivamente trató de "conservarla en su corazón" cuando "con malicia trataban de pisotearla". Sin embargo, esto significa que mientras todos los demás discutían sobre la "verdad" de la Cristiandad, él defendía principalmente su posición en el mundo, ansioso de que pudiera otra vez imponer su dominación, o desaparecer del todo. Lessing fue muy perspicaz cuando vio que la teología iluminada de su época "bajo el pretexto de convertirnos en cristianos racionales nos convierte en filósofos extremadamente irracionales". Ese discernimiento no sólo surgió de su partidarismo en favor de la razón. La principal preocupación de Lessing en todo este debate era la libertad, que corría más peligro en manos de aquellos que querían "imponer la fe por medio de pruebas" que de aquellos que consideraban la fe como un don de la gracia divina. Pero también estaba su preocupación por el mundo, donde sentía que tanto la religión como la filosofía debían tener su lugar, aunque separados, de modo que detrás de la "división... cada una puede seguir su camino sin molestar a la otra".

Para Lessing, la crítica siempre adopta una postura por el bien del mundo, comprendiendo y juzgando todo en términos de

su postura en el mundo en cualquier momento dado. Dicha mentalidad nunca puede dar origen a una visión del mundo definida, la cual, una vez adoptada, es inmune a otras experiencias en el mundo porque se ha aferrado con firmeza a una sola perspectiva posible. Necesitamos con urgencia que Lessing nos enseñe esta actitud, y lo que nos dificulta tanto aprenderlo no es nuestra desconfianza en la Ilustración o en la creencia en la humanidad del siglo XVIII. No es el siglo XXVIII sino el XIX el que se interpone entre Lessing y nosotros. La obsesión del siglo XIX con la historia y el compromiso con la ideología sigue teniendo tanta importancia en el pensamiento político de nuestra época que nos sentimos inclinados a considerar que el libre pensamiento, que jamás emplea la historia o la lógica coercitiva como muletas, no posee ninguna autoridad sobre nosotros. Para estar seguros, aún somos conscientes de que el pensamiento no sólo necesita inteligencia y profundidad sino coraje, por encima de todo. Sin embargo, nos sorprende que el partidarismo de Lessing por el mundo haya llegado a punto tal de sacrificar por él el axioma de la no-contradicción, el reclamo de la coherencia, lo que suponemos es obligatorio para todos aquellos que escriben y hablan. Lessing declaró con total seriedad: "No estoy obligado a resolver las dificultades que creo. Que siempre mis ideas sean un poco dispersas o incluso parezcan contradecirse entre sí, si tan solo son ideas en las que los lectores hallarán material que los lleve a pensar por sí mismos". No sólo quería que nadie lo reprimiera sino que tampoco quería reprimir a nadie, ni por la fuerza ni por medio de pruebas. Para él, la tiranía de aquellos que intentaban dominar el pensamiento por medio del razonamiento y las sofisterías, al imponer la argumentación, eran más peligrosos para la libertad que la ortodoxia. Ante todo, él jamás se reprimió, y en lugar de fijar su identidad en la historia con un sistema perfectamente coherente, esparció en el mundo, como él mismo sabía, "nada más que *fermenta cognitionis.*"

Por lo tanto, el famoso *Selbstdenken* (pensamiento independiente por uno mismo) no es una actividad perteneciente a un individuo cerrado, integrado, orgánicamente desarrollado y cultivado que mira a su alrededor para ver cuál es el lugar más favorable en el mundo para su desarrollo, para poder lograr una armonía con el mundo al desviar el pensamiento.

Para Lessing, el pensamiento no surge a partir del individuo y no es la manifestación de un ser. Más bien, el individuo (quien, según Lessing, fue creado para la acción y no para el raciocinio) elige dicho pensamiento porque descubre en el pensamiento otra forma de moverse en el mundo con total libertad. De todas las libertades específicas que se nos pueden ocurrir al oír la palabra "libertad", la libertad de movimiento es desde el punto de vista histórico la más antigua y también la más elemental. El hecho de poder ir hacia donde deseamos es el gesto prototípico de ser libre, así como la limitación de la libertad de movimiento ha sido desde tiempos inmemoriales la condición previa a la esclavitud. La libertad de movimiento es también una condición indispensable para la acción y es en la acción donde los hombres experimentan por primera vez la libertad en el mundo. Cuando a los hombres se los priva de su espacio público (que queda constituido al actuar juntos y luego se va completando por propia voluntad con los sucesos y las historias que se desarrollan en la historia) se refugian en su libertad de pensamiento. Esta es una experiencia muy antigua, claro. Y al parecer, Lessing fue obligado a adoptar algunos de esos refugios. Cuando oímos hablar de un refugio de la esclavitud en el mundo de la libertad de pensamiento, recordamos naturalmente el modelo estoico, porque desde el punto de vista histórico fue el más efectivo. Pero para ser precisos, el estoicismo no representa tanto un retiro de la acción al pensamiento como un escape del mundo hacia el ser, el cual —según se espera— podrá sostenerse con soberana independencia del mundo exterior. En el caso de Lessing no ocurrió nada parecido. Lessing se refugió en el pensamiento, pero no en su propio ser; y si para él existía una relación secreta entre la acción y el pensamiento (creo que existía, aunque no puedo probarlo por medio de citas), la relación consistía en el hecho de que tanto la acción como el pensamiento se dan en la forma de movimiento y que, por lo tanto, la libertad sirve de fundamento a ambos: libertad de movimiento.

Quizás Lessing jamás haya creído que la acción puede ser reemplazada por el pensamiento o que la libertad de pensamiento puede ser un substituto de la libertad inherente en la acción. Sabía muy bien que entonces vivía en el "país más esclavista de Europa", a pesar de que se le permitía "ofrecerle al público tan-

tas necedades contra la religión" como quisiera. Pues era imposible alzar "la voz por los derechos de los súbditos... contra la extorsión y el despotismo", en otras palabras, actuar. La secreta relación de su "pensamiento de sí mismo" con la acción se basaba en que nunca ligaba su pensamiento a resultados. De hecho, renunció en forma explícita al deseo de obtener resultados, en tanto que estos significaran la solución final a los problemas que su pensamiento planteaba para sí mismo; su pensamiento no era una búsqueda de la verdad, dado que cada verdad que es el resultado de un proceso de pensamiento pone necesariamente un punto final al movimiento del pensamiento. Los *fermenta cognitionis* que Lessing esparció por el mundo no tenían por objeto comunicar conclusiones sino estimular a otros al pensamiento independiente, y esto con el solo propósito de crear un discurso entre pensadores. El pensamiento de Lessing no es el silencioso (platónico) diálogo entre yo y mí mismo, sino un diálogo anticipado con otros, y esta es la razón por la que es esencialmente polémico. Aunque hubiese logrado conseguir su discurso con otros pensadores independientes y escapar así a una soledad que, para él en particular, paralizaba todas las facultades, no habría sido fácil convencerlo de que esto ponía todo en orden. Pues lo que estaba equivocado, y lo que ningún diálogo ni pensamiento independiente podía arreglar, era el mundo, es decir, la cosa que surge entre las personas y en la que todo aquello que los individuos llevan con ellos de manera innata puede tornarse visible y audible. En los doscientos años que nos separan de la época en que vivió Lessing, muchas cosas han cambiado con referencia a esto, aunque pocas han cambiado para mejor. Los "pilares de las verdades más conocidas" (para seguir con su metáfora), que en esa época se tambaleaban, hoy yacen destruidos; ya no necesitamos a la crítica ni a los hombres sabios para que los sigan sacudiendo. Sólo necesitamos mirar a nuestro alrededor para ver que estamos de pie en medio de una montaña de escombros de aquellos pilares.

En cierto sentido, esto podría ser una ventaja, al promover un nuevo tipo de pensamiento que no necesita ni pilares ni soportes, ni normas ni tradiciones que se muevan con libertad en un terreno nada familiar. Pero en el mundo tal como es, resulta difícil disfrutar de esta ventaja. Hace tiempo ya que se tornó aparente que los pilares de las verdades también han sido los pilares

del orden político, y que el mundo (en contraste con las personas que viven y se mueven libremente en él) necesita de dichos pilares para garantizar la continuidad y permanencia, sin las cuales no puede ofrecer a los mortales el hogar relativamente seguro y relativamente imperecedero que necesitan. La humanidad misma del hombre pierde su vitalidad hasta el punto de que se abstiene de pensar y deposita su confianza en viejas verdades o incluso en algunas nuevas, arrojándolas como si fueran monedas con las cuales se equilibran todas las experiencias. Sin embargo, si esto es cierto para el hombre, no lo es para el mundo. El mundo se torna inhumano, inhóspito a las necesidades humanas (que son las necesidades de los mortales) cuando se lo empuja con violencia hacia un movimiento en el cual ya no existe ninguna forma de permanencia. Esa es la razón por la cual, desde el gran fracaso de la Revolución Francesa, la gente ha ido erigiendo nuevamente los pilares que entonces destruyeron y sólo para verlos, una y otra vez, primero tambalear y luego derrumbarse. Los errores más terribles han reemplazado las "verdades más conocidas" y el error de estas doctrinas no constituye ninguna prueba, ningún nuevo pilar para las viejas verdades. En el reino de la política, la restauración nunca es un sustituto para un nuevo fundamento pero, en el mejor de los casos, será una medida de emergencia que se tornará inevitable cuando el acto del fundamento, llamado revolución, haya fracasado. Pero también es igual de inevitable que en dicha constelación, en particular cuando se extiende sobre períodos de tiempo tan prolongados, vaya creciendo la desconfianza de la gente en el mundo y en todos los aspectos del reino público. Pues la fragilidad de estos pilares del orden público tantas veces restaurados se tornará cada vez más aparente después de cada colapso, de modo que finalmente el orden público se basa en que la gente considera "esas verdades más conocidas" como evidentes por sí mismas cuando secretamente ya casi nadie cree en ellas.

II

La historia conoce varios períodos de oscuridad donde el reino público se vio oscurecido y el mundo se tornó tan dudoso

que la gente cesó de pedirle a la política otra cosa que no fuera demostrar una verdadera consideración por sus intereses vitales y la libertad personal. Aquellos que vivieron en dichas épocas y fueron formados por ellas se han sentido tal vez siempre inclinados a despreciar el mundo y el reino público, a ignorarlos en la mayor medida posible, a pasarlos por alto, como si el mundo no fuera más que una fachada detrás de la cual la gente pudiera esconderse, para poder llegar a la mutua comprensión con sus semejantes sin tener en cuenta el mundo que yace entre ellos. Si todo sale bien en esas épocas, se desarrolla un tipo de humanidad especial. Para poder apreciar sus posibilidades correctamente sólo necesitamos pensar en *Nathan el Sabio*, cuyo verdadero tema, "basta con ser un hombre", penetra la obra. La aclamación "Sé mi amigo", que recorre toda la obra como un *leitmotiv*, corresponde a dicho tema. También podríamos pensar en *La flauta mágica* que también tiene como tema esa humanidad, que es más profunda de lo que en general creemos al tomar en cuenta las teorías usuales del siglo XVIII de una naturaleza humana básica que yace debajo de la multiplicidad de naciones, pueblos, razas y religiones en los que está dividida la raza humana. Si existiera dicha naturaleza humana, sería un fenómeno natural, y denominar, de acuerdo con esto, "humana" la conducta supondría que la conducta humana y la natural son una sola y misma conducta. En el siglo XVIII, el mayor y más efectivo defensor (desde el punto de vista histórico) de este tipo de humanidad era Rousseau, para quien la naturaleza humana común a todos los hombres no se manifestaba en la razón sino en la compasión, en una repugnancia innata, tal como declaró, de ver a un ser humano semejante sufrir. Lessing, de acuerdo con esta teoría, también declaró que la mejor persona es la más compasiva. Sin embargo, a Lessing lo turbaba el carácter igualitario de la compasión: el hecho, tal como él lo señaló, de que sentimos "algo parecido a la compasión" también por aquel que hace el mal. Esto no molestó a Rousseau. En el espíritu de la Revolución Francesa, que se basaba en sus ideas, vio la *fraternité* como la realización de la humanidad. Lessing, por otra parte, consideraba la amistad (que es tan selectiva como la compasión es igualitaria) como el fenómeno principal en el que sólo la verdadera humanidad puede probarse a sí misma.

Antes de ocuparnos del concepto de Lessing sobre la amistad y su importancia política, debemos hablar un momento sobre la fraternidad tal como la entendía el siglo XVIII. Lessing también la conocía bastante; hablaba de "sentimientos filantrópicos", de un vínculo de hermandad hacia otros seres humanos que nace a partir del odio del mundo en el que los hombres son tratados "inhumanamente". Sin embargo, para nuestros propósitos, es importante que la humanidad se manifieste en dicha hermandad con más frecuencia en los "tiempos de oscuridad". Este tipo de humanidad se vuelve inevitable cuando las épocas se tornan tan oscuras para ciertos grupos de personas que ya no depende de ellos, de su discernimiento o elección, el hecho de apartarse del mundo. La humanidad bajo la forma de fraternidad aparece invariablemente en la historia entre los pueblos perseguidos y los grupos esclavizados; y en la Europa del siglo XVIII debió de haber sido bastante natural detectarla entre los judíos, que entonces eran los nuevos integrantes de los círculos literarios. Este tipo de humanidad es el gran privilegio de los pueblos parias; es la ventaja que los parias de este mundo pueden tener siempre y en cualquier circunstancia sobre los demás. Sin embargo, este privilegio tiene un precio alto; a menudo va acompañado por una pérdida tan radical del mundo, una atrofia tan temerosa de todos los órganos con los que respondemos a él (comenzando con el sentido común con el que nos orientamos en un mundo común a nosotros mismos y a otros y pasando luego al sentido de la belleza o del gusto, con los que amamos el mundo), que en casos extremos, donde el paria ha sobrevivido durante siglos, podemos hablar de una verdadera carencia de mundo. Y esta carencia de mundo es siempre una forma de inhumanidad.

En esta humanidad desarrollada orgánicamente es como si bajo la presión de la persecución los perseguidos se han unido tanto que el espacio intermedio que hemos denominado mundo (y que obviamente existía entre ellos antes de la persecución, manteniéndolos a distancia unos de otros) ha desaparecido. Esto produce una calidez en las relaciones humanas que para aquellos que tuvieron alguna experiencia con estos grupos puede parecer casi un fenómeno físico. Por supuesto que no me refiero a que esta calidez de los pueblos perseguidos no sea una gran co-

sa. En su total desarrollo, puede producir una afabilidad y un bienestar de los que los seres humanos son casi incapaces bajo otras circunstancias. Con frecuencia, suele ser también la fuente de una vitalidad, una alegría por el simple hecho de estar vivo, sugiriendo así que la vida sólo es reconocida por aquellos que conforman el grupo de los insultados y lastimados. Pero al afirmar esto no debemos olvidar que el encanto y la intensidad de la atmósfera que se desarrolla también se debe al hecho de que los parias de este mundo disfrutan del gran beneficio de no soportar la carga de preocupación por el mundo.

La fraternidad, que la Revolución Francesa agregó a la libertad e igualdad que siempre fueron categorías de la esfera política del hombre, esa fraternidad tiene su lugar natural entre los reprimidos y perseguidos, los explotados y humillados a quienes el siglo XVIII llamó los desdichados, *les malheureux*, y el siglo XIX, los miserables, *les misérables*. La compasión, que tanto para Lessing como para Rousseau desempeñaron un papel tan importante (aunque en contextos muy diferentes) en el descubrimiento y la confirmación de una naturaleza humana común a todos los hombres, por primera vez se convirtió en el motivo central de lo revolucionario en Robespierre. Desde entonces, la compasión se ha vuelto una parte inseparable e inconfundible de la historia de las revoluciones europeas. Ahora bien, la compasión es, sin lugar a dudas, un sentimiento natural que involuntariamente afecta a cada persona normal frente al sufrimiento, por ajena que sea la persona que sufre, y parecería por lo tanto una base ideal para un sentimiento que al alcanzar a toda la humanidad establecería una sociedad donde los hombres podrían llegar a ser verdaderamente hermanos. A través de la compasión, el humanitario de mente revolucionaria del siglo XVIII trató de lograr una solidaridad con el desdichado y el miserable: un esfuerzo equivalente a penetrar el territorio mismo de la hermandad. Sin embargo, pronto se hizo evidente que este tipo de humanitarismo, cuya forma más pura es privilegio de los parias, no es transmisible y no puede ser adquirido por aquellos que no pertenecen a los parias. Ni la compasión ni el hecho de compartir el sufrimiento son suficientes. Aquí no podemos discutir el daño que la compasión ha introducido en las revoluciones modernas al intentar mejorar al grupo de desafortunados en lugar de establecer justi-

cla para todos. Pero para poder ganar un poco de perspectiva sobre nosotros mismos y la forma moderna de sentir podríamos recordar brevemente cómo veía el mundo antiguo (mucho más experimentado en cuestiones políticas que nosotros) la compasión y el humanitarismo de la hermandad.

Los tiempos modernos y la antigüedad concuerdan en un punto: ambos consideran la compasión como algo totalmente natural, tan ineludible para el hombre como por ejemplo el miedo. Y es aun más sorprendente en tanto que la antigüedad adoptó una posición en total desacuerdo con la gran estima por la compasión en los tiempos modernos. Al reconocer tan claramente la naturaleza afectiva de la compasión, que puede vencernos al igual que el temor sin que podamos evitarlo, los antiguos consideraban que la persona más compasiva no tenía más derecho a ser llamada mejor que la más temerosa. Ambas emociones, al ser puramente pasivas, hacen imposible la acción. Esta es la razón por la que Aristóteles trató la compasión y el temor juntos. Sin embargo, sería erróneo reducir la compasión al temor, como si los sufrimientos de otros despertaran en nosotros temor por nosotros mismos, o el temor a la compasión, como si al estar temerosos sólo sintiéramos compasión por nosotros mismos. Estamos aún más sorprendidos cuando oímos (de Cicerón en las *Tusculanae Disputationes* III 21) que los estoicos consideraban la compasión y la envidia bajo los mismos términos: "Pues el hombre que se apena por la desgracia de otro también se apena por la prosperidad de otro". El mismo Cicerón se acerca bastante al nudo de la cuestión cuando pregunta: (*ibídem* IV 56) "¿Por qué sentir pena en lugar de ayudar si se puede?" En otras palabras, ¿los seres humanos deben ser tan viles que son incapaces de actuar humanamente a menos que sean acicateados y por lo tanto obligados por su propio dolor cuando ven sufrir a los demás?

Al juzgar estos sentimientos no podemos evitar plantear la pregunta de la abnegación, o más bien la pregunta de la apertura hacia los demás, que de hecho es una de las condiciones previas de la "humanidad" en cada uno de los sentidos de la palabra. Parece evidente que compartir la alegría es absolutamente superior en este aspecto que compartir el sufrimiento. La alegría y no la tristeza es locuaz y el verdadero diálogo humano difiere de la

mera conversación o incluso de la discusión en que está impregnado por el placer en la otra persona y lo que dice. Podríamos decir que está afinado a la clave de la alegría. Lo que se interpone en el camino de esta alegría es la envidia, que en la esfera de la humanidad es el peor de los vicios; pero la antítesis de la compasión no es la envidia sino la crueldad, que no es un sentimiento menor que la compasión, pues es una perversión, un sentimiento de placer allí donde debería sentirse naturalmente dolor. El factor decisivo es que el placer y el dolor, al igual que todo lo instintivo, tienden al mutismo, y a pesar de que pueden llegar a producir sonidos, no producen un discurso y menos aún un diálogo.

Todo esto no es más que otra manera de decir que el humanitarismo de la hermandad raramente conviene a aquellos que no pertenecen al grupo de los insultados o heridos y sólo pueden compartirlo a través de la compasión. La calidez de los pueblos parias no puede extenderse a aquellos cuya posición diferente en el mundo les impone una responsabilidad para con éste y no les permite compartir la alegre despreocupación de los parias. Sin embargo, es cierto que en los "tiempos de oscuridad" la calidez que es el sustituto de la luz para los parias ejerce una gran fascinación sobre todos aquellos que se sienten tan avergonzados del mundo tal como es que quisieran refugiarse en la invisibilidad. Y en la invisibilidad, en esa oscuridad donde un hombre que se esconde no necesita seguir viendo el mundo visible, sólo la calidez y la fraternidad de seres humanos estrechamente unidos unos a otros pueden compensar la extraña irrealidad que las relaciones humanas adoptan cada vez que se desarrollan en la falta absoluta de mundo, sin estar relacionados con el mundo común a todas las personas. En dicho estado de falta de mundo y de irrealidad es fácil llegar a la conclusión de que el elemento común a todos los hombres no es el mundo, sino la "naturaleza humana" de tal o cual tipo. De qué tipo es depende del intérprete; casi no tiene importancia si se enfatiza la razón, como una propiedad de todos los hombres, o un sentimiento común a todos, tal como la capacidad de sentir compasión. El racionalismo y el sentimentalismo del siglo XVIII son sólo dos aspectos de lo mismo; ambos podrían conducir de la misma manera a ese exceso entusiasta donde los individuos sienten lazos de hermandad con todos los hombres. En cualquier caso, esta ra-

cionalidad y este sentimentalismo no fueron más que sustitutos psicológicos, localizados en el reino de la invisibilidad, para la pérdida del mundo común y visible.

Esta "naturaleza humana" y los sentimientos de fraternidad que la acompañan se manifiestan sólo en la oscuridad y, por lo tanto, no pueden ser identificados en el mundo. Además, en condiciones de visibilidad se esfuman como los fantasmas. La humanidad de los insultados y heridos aún no ha sobrevivido la hora de liberación por más de un minuto. Esto no quiere decir que sea insignificante, pues de hecho hace que el insulto y la herida sean soportables; pero sí significa que en términos políticos es absolutamente irrelevante.

III

Estas y otras preguntas similares sobre la actitud correcta en los "tiempos de oscuridad" resultan especialmente familiares a la generación y al grupo al cual pertenezco. Si la armonía con el mundo, que es parte integral del hecho de recibir honores, nunca ha sido una cuestión fácil en nuestros tiempos y bajo las circunstancias de nuestro mundo, lo es menos aun para nosotros. Los honores no formaron parte de nuestra educación, y no sería sorprendente si ya no fuésemos capaces de la sinceridad y la confianza que se necesitan para aceptar con sencillez y gratitud lo que el mundo ofrece de buena fe. Incluso aquellos de nosotros que por medio del habla o la escritura se han aventurado en la vida pública no lo han hecho por un placer original en la escena pública y no esperaban ni aspiraban a recibir la estampa de la aprobación pública. Hasta en público, tendían a dirigirse sólo a sus amigos o a hablar a aquellos lectores y oyentes desconocidos con los que cualquiera que habla o escribe no puede dejar de sentirse unido en una oscura hermandad. Me temo que en sus esfuerzos sintieron muy poca responsabilidad con respecto al mundo; más bien, estos esfuerzos estaban guiados por su esperanza de preservar un mínimo de humanidad en un mundo que se ha vuelto inhumano y, al mismo tiempo, resistir lo máximo posible la extraña irrealidad de esta carencia de mundo, cada uno a su manera y algunos al intentar, hasta los límites de su ca-

pacidad, comprender incluso la inhumanidad y las monstruosidades intelectuales y políticas de una época confusa.

Señalo en forma explícita el hecho de pertenecer al grupo de judíos expulsados de Alemania a una edad relativamente temprana, porque deseo anticipar ciertos malentendidos que pueden surgir con facilidad al hablar de humanidad. Con respecto a esto, no puedo disimular el hecho de que durante varios años consideré que la única respuesta correcta a la pregunta: ¿quién eres tú? era: una judía. Esa sola respuesta tomaba en cuenta la realidad de la persecución. En cuanto a la respuesa (Soy un hombre) con la que Nathan el Sabio replica (en efecto, aunque no con verdaderas palabras) la orden "Acércate, judío", no la habría considerado más que una grotesca y peligrosa evasión de la realidad.

Permítanme aclarar rápidamente otro posible malentendido. Cuando utilizo la palabra "judío" no quiero sugerir un tipo de ser humano especial, como si el destino judío fuera representativo o un modelo del destino de la humanidad. (Una tesis así sólo hubiera sido apoyada con fuerza durante la última etapa de la dominación nazi, cuando en realidad se estaba explotando a los judíos y al antisemitismo sólo para mantener en funcionamiento el programa racista de exterminación. Pues esta era una parte esencial del gobierno totalitario. El movimiento nazi se inclinó hacia el totalitarismo desde un principio; sin embargo, el Tercer Reich no fue de ninguna manera totalitario durante sus primeros años. Con "primeros años" me refiero al primer período que duró desde 1933 hasta 1938). Al decir, "una judía" no hacía referencia a una realidad cargada con la distinción por parte de la historia. Sólo reconocía un suceso político a través el cual el hecho de pertenecer a este grupo pesaba más que todas las otras preguntas sobre la identidad personal o más bien las había inclinado en favor del anonimato. En la actualidad, dicha actitud parecería una pose. En la actualidad, por lo tanto, es fácil señalar que aquellos que reaccionaron de esta manera nunca llegaron muy lejos en la escuela de "humanidad", cayeron en la trampa tendida por Hitler y, por ende, sucumbieron al espíritu del hitlerismo a su propia manera. Lamentablemente, el simple principio que aquí se cuestiona es difícil de comprender en especial en épocas de difamación y persecución: el principio de que uno sólo puede re-

sistir bajo los términos de la identidad que es objeto de ataque. Aquellos que rechazan estas identificaciones con un mundo hostil pueden sentirse superiores al mundo, pero su superioridad ya no pertenece a este mundo; es la superioridad de un mundo imaginario y chiflado más o menos bien equipado.

Cuando revelo entonces los antecedentes personales de mis reflexiones, para aquellos que conocen el destino de los judíos sólo a través de rumores puede sonar como si hablara con las palabras del colegio, un colegio al que no han asistido y cuyas lecciones no les conciernen. Pero sucede que, durante ese mismo período, en Alemania se daba el fenómeno conocido como "emigración interior", y aquellos que saben algo sobre esa experiencia pueden reconocer ciertas cuestiones y conflictos relacionados con los problemas que he mencionado en un sentido más que meramente formal y estructural. Tal como lo sugiere su nombre, la "emigración interior" fue un fenómeno curiosamente ambiguo. Por un lado, significaba que en Alemania había personas que se comportaban como si no pertenecieran al país, que se sentían como emigrantes; y por otro, indicaba que en realidad no habían emigrado sino que se habían retirado a un mundo interior, a la invisibilidad del pensamiento y el sentimiento. Sería un error imaginar que esta forma de exilio, el hecho de retirarse del mundo e internarse en un reino interior, sólo se dio en Alemania, tal como sería un error imaginar que dicha emigración terminó cuando el Tercer Reich llegó a su fin. Sin embargo, en esas épocas tan oscuras, tanto dentro como fuera de Alemania la tentación era muy fuerte, frente a una realidad al parecer insoportable, cambiar el mundo y su espacio público por una vida interior, o simplemente ignorar dicho mundo en favor de un mundo imaginario "tal como debería ser" o tal como lo fue alguna vez.

Se ha discutido mucho la tendencia tan difundida en Alemania a actuar como si los años entre 1933 y 1945 nunca existieron; como si esta parte de la historia alemana, europea y por lo tanto mundial pudiera ser borrada de los libros; como si todo dependiera del hecho de olvidar el aspecto "negativo" del pasado y reducir el horror al sentimentalismo. (El éxito mundial de ***El diario de Ana Frank*** fue una clara prueba de que dichas tendencias no se limitaban sólo a Alemania). Fue algo grotesco que no se

les permitiera aprender a los jóvenes alemanes los hechos que cualquier estudiante a unos pocos kilómetros de distancia no podía evitar saber. Detrás de todo esto había, claro está, una perplejidad genuina. Y esta incapacidad misma de enfrentar la realidad del pasado podría haber sido una herencia directa de la emigración interior, tal como fue sin duda hasta cierto punto, y aun en forma más directa, una consecuencia del régimen de Hitler, es decir, una consecuencia de la culpa organizada con la que los nazis comprometieron a todos los habitantes del suelo alemán, no menos los exiliados interiores que los resueltos miembros del partido y los vacilantes viajeros. Los aliados simplemente incorporaron el hecho de esta culpa a la fatídica hipótesis de la culpa colectiva. Aquí se encuentra la razón de la profunda ineptitud de los alemanes, que llama la atención de cualquier extranjero, en cualquier discusión de las cuestiones del pasado. Lo difícil que resulta encontrar una actitud razonable está tal vez mejor expresado por el cliché de que aún "no se ha dominado" el pasado y por la convicción que sostienen en particular hombres de buena voluntad de que lo primero que hay que hacer es comenzar a "dominarlo". Quizá eso no pueda hacerse con ningún pasado y menos aún con el pasado de la Alemania de Hitler. Lo mejor que puede lograrse es saber con precisión qué fue, soportar este conocimiento y luego aguardar y ver qué resulta de este conocimiento y esta tolerancia.

Tal vez pueda explicar mejor esto con un ejemplo menos doloroso. Después de la Primera Guerra Mundial experimentamos el "dominio del pasado" en un torrente de descripciones sobre la guerra que variaban enormemente en forma y calidad: naturalmente, esto no sólo sucedió en Alemania sino en todos los países afectados. Sin embargo, pasarían treinta años antes de que apareciera una obra de arte que mostrara con tanta transparencia la verdad interior del hecho que fue posible decir: sí, esto fue lo que sucedió. Y en esta novela de William Faulkner titulada *Una fábula* se describe muy poco, se explica aun menos y no se "domina" nada en absoluto; su final son lágrimas que el lector también derrama y lo que queda más allá de esto es el "efecto trágico" o el "placer trágico", la frustrante emoción que nos permite poder aceptar el hecho de que algo como esta guerra haya podido suceder. Menciono la tragedia deliberadamente porque ésta

representa, más que las otras formas literarias, un proceso de reconocimiento. El héroe trágico se vuelve bien informado al volver a vivir lo que se ha hecho en la forma de sufrimiento, y en este *pathos*, al volver a vivir el pasado la cadena de actos individuales se transforma en un hecho, en un todo significativo. El clímax culminante de la tragedia se da cuando el actor se convierte en víctima; allí yace su peripecia, la revelación del desenlace. Pero hasta los argumentos no-trágicos se convierten en hechos genuinos cuando se los experimenta una segunda vez bajo la forma de sufrimiento, cuando la memoria opera en forma retrospectiva y perceptiva. Dicha memoria sólo puede hablar cuando se han silenciado la indignación y la ira, que nos obligan a la acción, y ello necesita tiempo. No podemos dominar el pasado más de lo que podemos deshacerlo. Sin embargo, podemos reconciliarnos con él. Y la forma de hacerlo es el lamento, que surge a partir de cualquier recuerdo. Es, tal como ha dicho Goethe (en la Dedicación a *Fausto*):

> *Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage*
> *Des Lebens labyrinthisch irren Lauf.*
>
> (El dolor vuelve a surgir, el lamento repite
> el curso errante y laberíntico de la vida.)

El impacto trágico de esta repetición en el lamento afecta uno de los principales elementos de toda acción; establece su significado y ese significado permanente que luego ingresa a la historia. En la distinción por contraste con los otros elementos propios de la acción (sobre todo de las metas preconcebidas, los motivos apremiantes y los principios guías, los cuales se tornan visibles en el curso de la acción), el significado de un acto sólo se revela cuando la acción en sí ha concluido y se ha convertido en una historia susceptible a la narración. Hasta donde sea posible cierto "dominio" del pasado, éste consiste en relacionar lo sucedido; pero dicha narración, que da forma a la historia, no resuelve ningún problema y no alivia ningún sufrimiento; no domina nada de una vez y para siempre. Por el contrario, mientras siga vivo el significado de los sucesos (y este significado puede persistir durante períodos prolongados), el "dominio del pasado" puede adoptar la forma de una narración recurrente. El poeta, en un sentido muy general, y el historiador, en sentido especial, tie-

nen la tarea de establecer este proceso de narración en movimiento y de involucranos en ella. Y nosotros que no somos, en la mayor parte, ni poetas ni historiadores, estamos familiarizados con la naturaleza de este proceso por nuestra propia experiencia con la vida, pues nosotros también tenemos la necesidad de recordar los sucesos significativos de nuestras vidas al relacionarlos con nosotros y otras personas. De este modo, estamos constantemente preparando el camino para la "poesía", en el sentido más amplio, como una potencialidad humana; estamos esperando constantemente que surja en algún ser humano.

Cuando esto sucede, el relato de lo acaecido se detiene y se agrega una narrativa formada, un punto más al repertorio del mundo. En la materialización del poeta o del historiador, la narración de la historia ha adquirido permanencia y persistencia. Por lo tanto, se le ha dado a la narrativa su lugar en el mundo, donde nos sobrevivirá. Allí podrá seguir viviendo: una historia entre muchas. Estas historias no tienen ningún significado que sea separable de ellas por completo, y esto lo sabemos por nuestra propia experiencia no-poética. Ninguna filosofía, análisis o aforismo, por profundo que sea, puede compararse en intensidad y riqueza de significado con una historia bien narrada.

Parece que me he alejado de mi tema. La pregunta es cuánta realidad debe retenerse incluso en un mundo inhumano si no queremos reducir la humanidad a una frase vacía o un fantasma. O para decirlo en otras palabras, ¿hasta qué punto seguimos obligados con el mundo cuando nos han echado de él o nos hemos retirado de éste? No deseo aseverar que la "emigración interior", la huida del mundo hacia el escondite, de la vida pública al anonimato (cuando eso es lo que en realidad fue y no sólo un pretexto para hacer lo que todos hicieron con suficientes reservas interiores para salvar la propia conciencia), no era una actitud justificada, y en muchos casos, la única posible. Siempre y cuando no se ignore la realidad, puede justificarse la huida del mundo en épocas oscuras de impotencia, aunque se reconozca como algo que se debe evitar. Cuando una persona elige esta alternativa, también la vida privada puede retener una realidad de de ninguna manera insignificante, aunque permanezca impotente. Sólo es importante que esa persona se dé cuenta de que el carácter real de esta realidad no consiste en su nota profundamen-

te personal, más de lo que surge de la intimidad como tal, sino que es inherente al mundo del cual ha escapado. Esta persona deberá recordar que siempre está huyendo y que la realidad del mundo se expresa entonces a través de ese escape. Por lo tanto, la verdadera fuerza del escapismo surge de la persecución, y la fuerza personal del fugitivo aumenta a medida que aumentan la persecución y el peligro.

Al mismo tiempo no podemos dejar de ver la limitada importancia política de dicha existencia, aun si se basa en la pureza. Sus límites son inherentes al hecho de que la fuerza y el poder no son iguales; ese poder sólo surge allí donde las personas actúan en conjunto pero no donde las personas se hacen más fuertes como individuos. Ninguna fuerza es lo suficientemente grande como para reemplazar el poder; cada vez que la fuerza se enfrenta al poder, es la fuerza la que siempre sucumbe. Pero incluso en la mera fuerza para escapar y resistir mientras se huye no puede materializarse allí donde se pase por alto o no se tenga en cuenta la realidad, como cuando un individuo se cree demasiado bueno y noble como para oponerse a dicho mundo, o cuando puede enfrentar la "negatividad" absoluta de las condiciones predominantes en un momento dado. Qué tentador era, por ejemplo, ignorar simplemente el parloteo intolerable y estúpido de los nazis. Pero por seductor que parezca el hecho de ceder a esas tentaciones y encerrarse en el refugio de la propia psique, el resultado será siempre una pérdida de humanidad junto con el abandono de la realidad.

Por lo tanto, en el caso de una amistad entre un alemán y un judío bajo las condiciones del Tercer Reich, no habría sido un signo de humanidad que los amigos hubieran dicho: ¿No somos acaso los dos seres humanos? Habría sido una mera evasión de la realidad y del mundo común a ambos en ese momento; no se resistían al mundo tal como era. Las personas que negaban la realidad de la distinción podían evadir pero no desafiar una ley que prohibiera las relaciones sexuales entre judíos y alemanes. De acuerdo con una humanidad que no había perdido el sólido terreno de la realidad, una humanidad en medio de la realidad de la persecución, estos amigos se habrían tenido que decir: un alemán y un judío, y amigos. Sin embargo, cada vez que se daba una amistad así en esa época (por supuesto que en la actualidad la si-

tuación ha cambiado por completo) y se mantenía con pureza, es decir sin falsos complejos de culpa por un lado y falsos complejos de superioridad o de inferioridad por el otro, se había logrado una pizca de humanidad en un mundo inhumano

IV

El ejemplo de amistad que cité, porque una variedad de razones me parece especialmente pertinente a la cuestión de humanidad, nos lleva otra vez a Lessing. Como es bien sabido, los antiguos consideraban que los amigos era indispensables para la vida humana, que una vida sin amigos no valía la pena de ser vivida. Al sostener esto, no daban gran importancia a la idea de que necesitamos la ayuda de los amigos cuando tenemos dificultades; por el contrario, pensaban que no puede haber felicidad ni buena fortuna para nadie a menos que un amigo comparta su alegría. Por supuesto que la máxima de que sólo en la desgracia descubrimos quiénes son los verdaderos amigos tiene algo de cierto; pero aquellos a quiénes consideramos nuestros verdaderos amigos sin dicha prueba son por lo general aquellos a quienes les revelamos sin dudar nuestra felicidad y con quienes compartimos nuestras alegrías.

Estamos acostumbrados a ver la amistad como un fenómeno de intimidad, donde los amigos abren sus corazones sin tener en cuenta el mundo y sus demandas. Rousseau y no Lessing es quien mejor defiende este punto de vista que concuerda tan bien con la actitud básica del individuo moderno, que en su alienación del mundo sólo puede revelarse verdaderamente en la intimidad y en la intimidad de encuentros cara-a-cara. Por lo tanto, nos resulta difícil comprender la importancia política de la amistad. Cuando leemos, por ejemplo, en Aristóteles que *philia*, amistad entre ciudadanos, es uno de los requisitos fundamentales del bienestar de la ciudad, tendemos a pensar que hacía referencia a la mera ausencia de facciones y de guerra civil dentro de ella. Pero para los griegos, la esencia de la amistad consistía en el discurso. Sostenían que sólo el intercambio constante de ideas unía a los ciudadanos en una *polis*. En el discurso, la importancia política de la amistad y su peculiar humanidad quedaban de

manifiesto. Esta plática (en constraste con la charla íntima donde los individuos hablan sobre sí mismos), por muy impregnada que esté del placer en la presencia del amigo, se relaciona con el mundo común, que permanece "inhumano" en un sentido muy literario a menos que los seres humanos hablen constantemente de él. Pues el mundo no es humano sólo porque está hecho por seres humanos, y no se vuelve humano sólo porque la voz humana resuene en él sino sólo cuando se ha convertido en el objeto de discurso. Sin embargo, por mucho que nos afecten las cosas del mundo, por profundo que nos estimulen, sólo se tornan humanas para nosotros cuando podemos discutirlas con nuestros semejantes. Aquello que no pueda convertirse en objeto de discurso (lo verdaderamente sublime, lo verdaderamente horrible o lo sobrenatural) puede hallar una voz humana a través de la cual sonar en el mundo, pero esto no es con exactitud humano. Humanizamos aquello que está sucediendo en el mundo y en nosotros mismos con el mero hecho de hablar sobre ello y mientras lo hacemos aprendemos a ser humanos.

Los griegos denominaban esta humanidad que se adquiere en el discurso de amistadd ***philanthropia***, "amor por el hombre", dado que se manifiesta en una prontitud a compartir el mundo con otros hombres. Lo opuesto, misantropía, significa simplemente que el misántropo no encuentra a nadie con quien compartir el mundo, que a nadie considera apto para regocijarse con él del mundo, la naturaleza y el cosmos. La filantropía griega sufrió varios cambios antes de convertirse en la ***humanitas*** romana. El más importante de estos cambios correspondió al hecho político de que en Roma las personas de orígenes étnicos y descendencias muy diferentes podían adquirir la ciudadanía romana y entrar así en el discurso entre los romanos cultivados y podían entonces discutir el mundo y la vida con ellos. Y este medio ambiente político es lo que distingue la ***humanitas*** romana de aquello que los modernos denominan humanidad, con lo cual se refieren a un mero efecto de la educación.

Esa humanidad debe ser sobria y fría en lugar de sentimental; esa humanidad no está ejemplificada en la fraternidad sino en la amistad; esa amistad no es íntimamente personal sino que hace demandas políticas y preserva la referencia al mundo (todo esto nos parece tan exclusivo y característico de la antigüedad

clásica que nos sorprende cuando descubrimos rasgos de este tipo en *Nathan el Sabio*) que, por moderno que sea, podría llamarse y con algo de justicia el drama clásico de la amistad. Lo que nos parece extraño en la obra es el "Debemos, debemos ser amigos" con el que Nathan se dirige al templario y de hecho, a cualquiera con quien se cruza; pues esta amistad es obviamente tanto más importante para Lessing que la pasión de amor que bruscamente pone fin a la historia de amor (los amantes, el templario y Recha, la hija adoptada de Nathan, resultan ser hermanos) y la transforma en una relación donde se requiere la amistad y se elimina el amor. La tensión dramática de la obra se basa únicamente en el conflicto que surge entre la amistad y la humanidad con la verdad. El hecho resulta tal vez más extraño para el hombre moderno, pero una vez más, está curiosamente relacionado con los principios y conflictos que preocupaban a la antigüedad clásica. Por último, después de todo, la sabiduría de Nathan consiste en su disposición a sacrificar la verdad a la amistad.

Lessing tenía opiniones altamente ortodoxas con respecto a la verdad. Se negaba a aceptar cualquier verdad, incluso aquellas presumiblemente transmitidas por la Providencia, y nunca se sintió obligado por la verdad, ya fuera impuesta por otros o por sus propios procesos de razonamiento. Si se hubiera enfrentado a la alternativa platónica de *doxa* o *aletheia*, opinión o verdad, no cabe duda de cómo lo habría resuelto. Se alegraba de que (para usar su parábola) se hubiese perdido el genuino anillo, si es que alguna vez existió; se alegraba por el infinito número de opiniones que surgen cuando los hombres discuten los asuntos de este mundo. Si el genuino anillo existió, ellos significaría el final del discurso y por lo tanto de la amistad y de la humanidad. También se alegraba de pertenecer a la raza de "dioses limitados", como solía denominar a veces a los hombres; y creía que la sociedad humana no salía lastimada por "aquellos que se preocupan más por crear nubes que por disiparlas", mientras que infligían"mucho daño aquellos que desean someter todas las formas de pensamiento del hombre al yugo de los propios". Esto no tiene mucho que ver con la tolerancia en el sentido corriente (de hecho, el mismo Lessing no era una persona especialmente tolerante), pero tiene mucho que ver con el don de la

amistad, con la apertura hacia el mundo y por último con el verdadero amor por la humanidad.

El tema de los "dioses limitados", de las limitaciones del entendimiento humano, limitaciones que la razón especulativa puede señalar y, por lo tanto, trascender, se convirtieron en el gran objeto de las críticas de Kant. Pero sea lo que fuere que las actitudes de Kant puedan tener en común con las de Lessing (de hecho tienen mucho en común), los dos pensadores diferían en un punto decisivo. Kant se dio cuenta de que no puede haber una verdad absoluta para el hombre, por lo menos no en un sentido teórico. Por cierto que habría estado preparado a sacrificar la verdad ante la posibilidad de la libertad humana; pues si poseyéramos la verdad no podríamos ser libres. Pero no habría estado de acuerdo con Lessing acerca de que la verdad, si realmente existía, podía ser sacrificada sin duda alguna a la humanidad, a la posibilidad de la amistad y del discurso entre los hombres. Kant sostenía que existe un absoluto, el deber del imperativo categórico que está por encima de los hombres es decisivo en todos los asuntos humanos y no puede infringirse ni siquiera por el bien de la humanidad en cada uno de los sentidos de la palabra. Los críticos de la ética kantiana han denunciado con frecuencia que esta tesis es inhumana y despiadada. Sean cuales fueren los méritos de sus argumentos, es innegable la inhumanidad de la filosofía moral de Kant. Y esto es así porque el imperativo categórico está postulado como absoluto y su carácter de absoluto introduce al mundo interhumano (que por su naturaleza consiste en relaciones) algo que está en contra de su relatividad fundamental. La inhumanidad que está unida al concepto de una sola verdad surge con una particular claridad en el trabajo de Kant porque intentó basar la verdad en la razón práctica; es como si él, que señaló de manera tan inexorable los límites cognoscitivos no soportara pensar que tampoco en la acción el hombre puede comportarse como un dios.

Lessing, sin embargo, se alegraba de lo único que siempre molestó a los filósofos (al menos desde Parménides y Platón): que la verdad, en cuanto se la dice, se transforma de inmediato en una opinión entre muchos, se la discute, se la reformula y se la reduce a un sujeto de discurso entre otros. La grandeza de Lessing no consiste meramente en el discernimiento teórico de

que no puede haber una sola verdad dentro del mundo humano sino en su alegría de que no exista y que por lo tanto, el interminable discurso entre los hombres jamás cesará mientras el hombre siga existiendo. Una sola verdad absoluta, de haber existido, habría sido la muerte de todas esas disputas en las que este predecesor y maestro de toda polémica en idioma alemán se sentía tan cómodo y siempre tomaba partido con la mayor claridad y definición.

En la actualidad nos resulta difícil identificarnos con el dramático aunque no trágico conflicto de *Nathan el Sabio*, como fue la intención de Lessing. Esto se debe en parte a que en relación con la verdad se ha convertido en una cosa común ser tolerantes, aunque por razones que nada tienen que ver con las razones de Lessing. Aun hoy, alguien podría establecer la cuestión al estilo de la parábola de Lessing de los tres anillos, como por ejemplo, en el magnífico manifiesto de Kafka: "Es difícil hablar de la verdad, pues aunque sólo haya una verdad, ésta está viva y por lo tanto posee un rostro vivo y cambiante". Sin embargo, aquí tampoco se dice nada del punto político de la antimonia de Lessing, es decir, el posible antagonismo entre la verdad y la humanidad. Hoy en día, es raro encontrar personas que se crean dueñas de la verdad; sin embargo, nos enfrentamos constantemente a personas que están seguras de tener razón. La distinción es clara: la cuestión de la verdad en la época de Lessing era una cuestión de filosofía y religión, mientras que nuestro problema sobre tener la razón surge dentro del marco de la ciencia y siempre se decide por una forma de pensamiento orientada hacia la ciencia. Al decir esto ignoraré la cuestión de si este cambio en las formas de pensamiento ha demostrado ser para nuestro bien o no. El simple hecho es que aun los hombres que son totalmente incapaces de juzgar los aspectos específicamente científicos de un argumento están tan fascinados por la precisión científica como lo estaban los hombres del siglo XVIII con la cuestión de la verdad. Y por extraño que parezca, el hombre moderno no ha perdido su admiración por la actitud de los científicos, quienes, mientras están procediendo de manera científica, saben muy bien que sus "verdades" nunca son finales sino que sufren continuas revisiones radicales a través de la investigación viva.

A pesar de la diferencia entre las nociones de poseer la verdad y tener razón, estos dos puntos de vista tienen algo en co-

mún: aquellos que adoptan uno u otro por lo general no están preparados a sacrificar su punto de vista a la humanidad o la amistad en caso de conflicto. De hecho creen que hacerlo violaría un deber importante, el deber de la "objetividad"; de modo que si aun en ocasiones realizan este sacrificio no sienten que actúan por la conciencia sino que incluso se sienten avergonzados de su humanidad y se sienten culpables por ello. En términos de la época en la que vivimos, y en términos de las muchas opiniones dogmáticas que dominan nuestro pensamiento, podemos traducir el conflicto de Lessing en uno más cercano a nuestra propia experiencia, al demostrar su aplicación a los doce años y a la ideología predominante del Tercer Reich. Por el momento, señalemos el hecho de que la doctrina racial de los nazis no es demostrable en principio porque contradice la "naturaleza" del hombre. (A propósito, vale la pena señalar que estas teorías "científicas" no fueron una invención de los nazis y ni siquiera una invención específicamente alemana). Pero por el momento, supongamos que se hubiese podido probar de manera convincente las teorías raciales. Pues no puede negar que las prácticas conclusiones políticas que los nazis extrajeron de estas teorías fuesen perfectamente lógicas. Supongamos que pueda demostrarse, a través de una innegable evidencia científica, que una raza es inferior; ¿eso justifica su exterminio? Sin embargo, la respuesta a esta pregunta sigue siendo demasiado fácil porque podemos invocar el "No matarás", que de hecho se ha convertido en el mandamiento fundamental del pensamiento legal y moral de Occidente desde la victoria del Cristianismo sobre la antigüedad. Pero en los términos de una manera de pensar que no está dirigida por ninguna censura legal, moral o religiosa (y el pensamiento de Lessing era tan libre como lo era "libre y cambiante"), la pregunta debería plantearse de la siguiente manera: *Una doctrina así, por convincente que fuera, ¿vale el sacrificio de algo tan importante como la simple amistad entre dos hombres?*

Así hemos regresado a mi punto de partida, a la sorprendente falta de "objetividad" en la polémica de Lessing, a su parcialidad siempre vigilante, que no tiene nada que ver con la subjetividad pues siempre está formulada no en términos del ser sino en términos de la relación de los hombres con su mundo, en términos de sus posiciones y opiniones. Lessing no habría tenido ninguna dificultad para responder a la pregunta que acabo de plan-

tear. Ningún discernimiento en la naturaleza del Islam, del Judaísmo o del Cristianismo habrían evitado que entablara amistad y el discurso de amistad con un mahometano convencido, un judío piadoso o un cristiano creyente. Cualquier doctrina que negara en principio la posibilidad de la amistad entre dos seres humanos habría sido rechazada por su conciencia libre e infalible. Se habría puesto de inmediato del lado humano y despachado de inmediato la discusión erudita o no en cualquiera de los campos. En eso consistía la humanidad de Lessing.

Esta humanidad surgió en un mundo esclavizado desde el punto de vista político cuyas bases ya estaban tambaleantes. Lessing también vivía en un "tiempo de oscuridad" y después de su propia moda fue destruido por su oscuridad. Hemos visto la poderosa necesidad que tienen los hombres en esas épocas de acercarse unos a otros para buscar en la calidez de la intimidad el sustituto de esa luz y esa iluminación que sólo puede brindar el reino público. Pero esto significa que evitan las disputas y tratan de relacionarse sólo con personas con las que no pueden tener conflicto. Para un hombre de la disposición de Lessing, no había demasiado espacio en una época así y en un mundo tan confinado; allí donde la gente se unía para brindarse calor unos a otros, se alejaban de él. Y sin embargo Lessing, que era polémico al punto de la pugnacidad, no soportaba la soledad más que la excesiva cercanía de una fraternidad que borraba toda distinción. Nunca se sintió inclinado a pelearse con alguien con quien había entrado en disputa; sólo le interesaba humanizar el mundo a través del discurso incesante y continuo sobre sus asuntos y sus cosas. Quería ser amigo de muchos hombres pero no ser hermano de ninguno.

No logró esta amistad en el mundo con la gente en la disputa y el discurso, y de hecho, bajo las condiciones prevalecientes entonces en las tierras de habla alemana, no lo habría podido lograr nunca. En Alemania no podía desarrollarse la compasión por un hombre "que valía más que todos sus talentos" y cuya grandeza "yacía en su individualidad" (Friedrich Schlegel) porque la compasión tendría que surgir fuera de la política en el sentido más profundo de la palabra. Como Lessing era una persona totalmente política, insistía en que la verdad sólo puede existir allí donde es humanizada por el discurso, sólo donde cada hom-

bre no dice lo que se le ocurre en el momento sino lo que "considera verdadero". Pero dicho discurso es virtualmente imposible en la soledad; pertenece a un campo donde hay muchas voces y donde el anuncio de aquello que cada uno "considera verdadero" une y separa a los hombres al mismo tiempo, estableciendo de hecho esas distancias entre hombres que juntas abarcan el mundo. Cada verdad fuera de este campo, sin importar si aporta el bien o el mal a los hombres, es inhumana en el sentido literal de la palabra; pero no porque pueda alzar a los hombres unos en contra de otros y separarlos. Todo lo contrario, es porque podría resultar que de repente todos los hombres se unieran en una única opinión, como si de varias opiniones surgiera una única, no como hombres en su infinita pluralidad sino como hombre en singular, una especie y sus ejemplares, que habitara la tierra. Si esto sucediera, el mundo, que sólo puede formarse en los espacios intermedios entre los hombres en todas sus variedades, desaparecería. Por esa razón, lo más profundo que se ha dicho sobre la relación entre verdad y humanidad es una oración de Lessing, la que parece extraer de todos sus trabajos la última palabra de la sabiduría. La oración es la siguiente:

Jeder sage, was ihm wahrheit dünkt,
und die wahrheit selbst sei gott empfohlen!

(¡Que cada hombre diga lo que considera verdad,
y que la verdad misma esté encomendada a Dios!)

Rosa Luxemburgo

1871-1919

I

La biografía definitiva, estilo inglés, se encuentra dentro de los géneros más admirables de la historiografía. Larga, bien documentada, muy comentada y generosamente salpicada de citas, ésta suele venir en dos grandes volúmenes y relata más y con un estilo más vívido sobre el período histórico en cuestión que el más destacado de los libros de historia. Pues a diferencia de otras biografías, aquí no se considera la historia como el medio inevitable del período de vida de una persona famosa; es más bien como si la luz incolora de un período histórico estuviera refractada por el prisma de un gran personaje de modo que se logra una unidad completa de la vida y el mundo en el espectro resultante. Esta puede ser la razón por la que se ha convertido en el género clásico utilizado para las vidas de los grandes hombres de estado aunque no se adapta a aquellos cuyo mayor interés en la vida se basa en la historia de la vida o para la vida de artistas, escritores y, por lo general, hombres o mujeres cuyo genio los obligó a mantener al mundo a una cierta distancia y cuya importancia yace principalmente en sus trabajos, los instrumentos que agregaron al mundo, no en el rol que desempeñaron en él.[1]

[1] Otra limitación se ha hecho más obvia en estos últimos años cuando Hitler y Stalin, debido a su importancia para la historia contemporánea, recibieron el honor inmerecido de biografías definitivas. Poco importa cuán escrupulosamente Alan Bullock en su libro sobre Hitler e Isaac Deutscher en su biografía de Stalin hayan seguido los tecnicismos metodológicos prescritos por el género; ver la historia a la luz de estas no-personas sólo daría por resultado la falsificación de su promoción a la respetabilidad y en una distorsión más sutil de los hechos.

Fue una genialidad de parte de J.P. Nettl haber elegido la vida de Rosa Luxemburgo,[2] el candidato más improbable, como tema para un género que sólo parece apropiado para las vidas de los grandes hombres de estado y otras personalidades del mundo. Ella, por cierto, no pertenecía a ninguna de estas categorías. Aun en su propio mundo del movimiento socialista europeo tiene una figura un tanto marginal, con momentos de esplendor y gran brillo relativamente breves, cuya influencia en la obra y la palabra escrita apenas puede compararse con la de sus contemporáneos: con Plekhanov, Trotsky y Lenin, con Bebel y Kautsky, con Jaurés y Millerand. Si el éxito en el mundo es requisito indispensable para el éxito en el género, ¿cómo pudo Nettl tener éxito con esta mujer quien cuando muy joven fue sacada de su Polonia natal y llevada al Partido Social Democrático Alemán; quien siguió desempeñando un rol importante en la poco conocida historia del socialismo polaco y quien durante casi dos décadas se convirtió en la figura más polémica y menos comprendida (aunque nunca fue reconocido oficialmente) del movimiento izquierdista alemán? Pues fue precisamente el éxito, el éxito aun en su propio mundo de revolucionarios, aquello que se le negó a Rosa Luxemburgo en vida, en la muerte y después de la muerte. ¿Puede ser que el fracaso de todos sus esfuerzos en relación con el reconocimiento oficial esté de alguna manera relacionado con el funesto fracaso de la revolución en nuestro siglo? ¿La historia se verá diferente si la miramos a través del prisma de su vida y su trabajo?

Por cierto que esto fuera, no conozco un libro que arroje más luz sobre el período crucial del socialismo europeo desde las últimas décadas del siglo XIX hasta el fatídico día de enero de 1919 cuando Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, los dos líderes del *Spartakusbund*, el precursor del partido comunista alemán, fueron asesinados en Berlín bajo los ojos del régimen so-

---

Cuando queremos ver tanto los hechos como las personas en su justa proporción tenemos que seguir remitiéndonos a las biografías mucho menos documentadas y virtualmente incompletas de Hitler y Stalin de Konrad Heiden y Boris Souvarine, respectivamente.

[2] *Rosa Luxemburg*, 2 vols., Oxford University Press, 1966.

cialista que entonces estaba en el poder, y tal vez con su connivencia. Los asesinos eran miembros de los ultranacionalistas y oficialmente ilegales *freikorps*, una organización paramilitar de donde los milicianos nazis reclutarían a sus asesinos más prometedores. El hecho de que el gobierno de la época estuviera prácticamente en manos de los *freikorps*, porque contaban con el "total apoyo de Noske", el experto de los socialistas en defensa nacional, entonces a cargo de los asuntos militares, sólo fue confirmado hace poco tiempo por el capitán Pabst, el último participante sobreviviente del asesinato. El gobierno de Bonn (tanto en este como en otros aspectos, demasiado ansioso por revivir los rasgos más siniestros de la República de Weimar) dio a conocer que fue gracias a los *freikorps* que Moscú no había logrado incorporar toda Alemania en el Imperio Rojo después de la Primera Guerra Mundial y que el asesinato de Liebknecht y Luxemburgo fue totalmente legal, "una ejecución de acuerdo con la ley marcial".[3]

Esto era mucho más de lo que alguna vez pretendió la República de Weimar, pues nunca se admitió públicamente que los *freikorps* eran en realidad un brazo del gobierno y que había "castigado" a los asesinos suspendiendo una sentencia de dos años y dos semanas al soldado Runge por "intento de asesinato" (había golpeado a Rosa Luxemburgo en la cabeza en los corredores del Hotel Eden), y de cuatro meses al teniente Vogel (era el oficial a cargo cuando Rosa fue arrojada al canal Landwehr) por "no poder presentar un cadáver y disponer ilegalmente de éste". Durante el juicio, se presentó como evidencia una foto de Runge con sus camaradas celebrando el asesinato en el mismo hotel al día siguiente, y esto causó una gran alegría en el acusado. "El acusado Runge debe comportarse como es debido. Este no es asunto de risa", le dijo el juez que presidía el juicio. Cuarenta y cinco años después, durante el juicio de Auschwitz en Francfort, tuvo lugar una escena similar; se dijeron las mismas palabras.

Con el asesinato de Rosa Luxemburgo y Liebknecht, la división de la izquierda europea en los partidos Socialista y Comunista se tornó irrevocable; "el abismo que los comunistas se figu-

[3] Véase el *Bulletin des Presse-und Informationsamtes der Bundes-regierung*, del 8 de febrero de 1962, pág. 224.

raron en teoría se convirtió en... el abismo de la tumba". Y como este temprano crimen recibió la ayuda del gobierno y fue inducido por el mismo, inició la danza de la muerte en la Alemania de posguerra: los asesinos de la extrema derecha comenzaron a liquidar a los líderes prominentes de la extrema izquierda (Hugo Haase y Gustav Landauer, Leo Jogiches y Eugene Leviné) y pronto se movieron hacia el centro y centro-derecha (a Walter Rathenau y Matthias Erzberger, ambos miembros del gobierno en el momento de sus muertes). Así, la muerte de Rosa Luxemburgo se convirtió en la línea divisoria entre dos eras en Alemania; y se convirtió en el punto de no retorno para la izquierda alemana. Todos aquellos que se pasaron a los comunistas por una amarga desilusión con el Partido Socialista se sintieron aun más desilusionados con la declinación moral y la desintegración política del Partido Comunista, y sin embargo, sintieron que regresar a las filas de los Socialistas sería perdonar el asesinato de Rosa. Estas reacciones personales, que rara vez son admitidas en público, se encuentran entre las pequeñas piezas tipo mosaico que se acomodan en el gran acertijo de la historia. En el caso de Rosa Luxemburgo, forman parte de la leyenda que pronto rodeó su nombre. Las leyendas tienen una verdad propia, pero Nettl tiene razón al no haber prestado casi atención al mito de Rosa. Su tarea, bastante difícil, fue regresarla a la vida histórica.

Poco después de su muerte, cuando todas las denominaciones de la izquierda ya habían decidido que ella siempre estuvo "equivocada" (un "caso verdaderamente perdido", tal como lo expresó George Lichtheim en *Encounter*), ocurrió un cambio curioso en su reputación. Se publicaron dos pequeños volúmenes de sus cartas y éstas, totalmente personales y de una belleza sencilla, poética y humana, fueron suficientes para destruir la imagen de propaganda de la sedienta de sangre "Rosa Roja", por lo menos en los círculos más obstinadamente anti-semitas y reaccionarios. Sin embargo, después creció otra leyenda, la imagen imbuida de sentimiento de la estudiosa de las aves y amante de las flores, una mujer cuyos guardias se despidieron con lágrimas en los ojos cuando abandonó la prisión, como si no pudieran seguir viviendo sin la presencia de esta extraña prisionera que había insistido en tratarlos como seres humanos. Nettl no hace mención de esta historia, que oí cuando era pequeña y luego confirmó Kurt Rosenfeld, su amigo y abogado, quien sostenía

haber presenciado la escena. Tal vez sea bastante verdadera y sus rasgos levemente comprometedores se compensan de alguna manera por la supervivencia de otra anécdota, ésta sí mencionada por Nettl. En 1907, ella y su amiga Clara Zetkin (que más tarde sería la "gran anciana" del comunismo alemán) salieron a dar una vuelta, perdieron la noción del tiempo y llegaron tarde a una cita con August Bebel, quien temió que se hubiesen perdido. Entonces Rosa propuso su epitafio: "Aquí yacen las últimas dos mujeres de la democracia social alemana". Siete años después, en febrero de 1914, tuvo la ocasión de probar la verdad de esta broma cruel en una espléndida alocución a los jueces de la Corte Criminal que la habían procesado por "incitar" a las masas a la desobediencia civil en caso de guerra. (Nada mal, por cierto, para la mujer que "siempre estaba equivocada", estar sujeta a juicio bajo este cargo cinco meses antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial, que pocas personas "serias" habían creído posible). Nettl, con buen sentido, ha reimpreso la alocución en su totalidad; su "hombría" no tiene paralelo en la historia del socialismo alemán.

Llevó más años y más catástrofes que la leyenda se convirtiera en un símbolo de nostalgia por los buenos viejos tiempos del movimiento, cuando las esperanzas estaban verdes, la revolución a la vuelta de la esquina y, lo más importante, la fe en las habilidades de las masas y en la integridad moral del liderazgo socialista o comunista seguía intacta. El hecho de que la leyenda (vaga, confusa, imprecisa en casi todos sus detalles) se expandiera por todo el mundo y tomara vida cada vez que aparecía una "Nueva Izquierda", no sólo habla de la persona de Rosa Luxemburgo sino también por las cualidades de esta generación más antigua de la Izquierda. Pero junto a esta glamorosa imagen, también sobrevivieron los viejos clichés de la "mujer pendenciera", una "romántica" que no era "realista" ni científica (es cierto que siempre estaba disconforme), y cuyos trabajos, en particular su gran libro sobre el imperialismo (*The Accumulation of Capital*, 1913) no eran tomados en cuenta. Cada movimiento de Nueva Izquierda, cuando le llegaba el momento de cambiar y convertirse a la Vieja Izquierda (por lo general cuando sus miembros llegaban a los cuarenta años), enterraba su temprano entusiasmo por Rosa Luxemburgo junto con sus sueños de juventud; y como usualmente no se molestaban en leer, y mucho menos

comprender, lo que ella tenía que decir, les resultaba fácil hacerla a un lado con todo el gusto prosaico de su nuevo estatus adquirido. El "luxemburguismo", inventado después de su muerte por escritores del partido por razones políticas, nunca alcanzó el honor de ser denunciado como "traición"; y se lo trataba como una enfermedad inocua e infantil. Nada de lo que Rosa Luxemburgo haya escrito o dicho sobrevivió, excepto su crítica sorprendentemente precisa de los políticos bolcheviques durante la primera etapa de la Revolución Rusa, y esto sólo porque aquellos para quienes un "dios había fracasado" podían utilizarla como un arma por completo inadecuada contra Stalin. ("Hay algo indecente en el uso del nombre de Rosa y de sus escritos, como un misil de una guerra fría", tal como señaló el crítico del libro de Nettl en el *Times Literary Supplement*). Sus nuevos admiradores no tenían más en común con ella que sus detractores. Su altamente desarrollado sentido para las diferencias teóricas y su juicio infalible sobre las personas, sus gustos y antipatías personales, habrían impedido que uniera a Lenin y a Stalin bajo cualquier circunstancia, independientemente del hecho de que ella nunca fue una "creyente", nunca utilizó la política como un sustituto de la religión y se cuidó, tal como lo señala Nettl, de no atacar la religión cuando se oponía a la iglesia. En pocas palabras, mientras que la "revolución era para ella tan real y tan cercana como para Lenin", no era un artículo de fe con ella más que con el marxismo. Lenin era principalmente un hombre de acción y hubiera entrado en la política de cualquier forma; sin embargo ella, quien en su no tan seria autoestima había nacido "para cuidar gansos", podría haberse dedicado a la botánica, la zoología, la historia, la economía o la matemática si las circunstancias del mundo no hubiesen ofendido su sentido de justicia y de libertad.

Esto es para admitir que no era una marxista ortodoxa, y de hecho, tan poco ortodoxa que podría dudarse de si era marxista. Nettl declara justamente que para ella, Marx no era otra cosa que "el mejor intérprete de la realidad de todos ellos", y el hecho de que escribiera "Ahora siento horror por el tan alabado primer volumen de *El Capital* de Marx debido a sus ornamentos rococó al estilo Hegel".[4] revela su falta de compromiso personal. Lo que

[4] En una carta de Hans Diefenbach, el 8 de marzo de 1917, en *Briefe an Freunde*, Zurich, 1950.

más importaba desde su punto de vista era la realidad, en todos sus maravillosos y horrorosos aspectos, aun más que la revolución en sí. Su heterodoxia era inocente y nada polémica; "recomendaba a sus amigos que leyeran a Marx por 'lo atrevido de sus pensamientos y su rechazo a dar algo por sentado', en lugar de por el valor de sus conclusiones. Sus errores... eran evidentes en sí mismos...; esa es la razón por la cual [ella] nunca se molestó en comprometerse en una crítica prolongada". Todo esto es bastante obvio en *The Accumulation of Capital*, del cual sólo Franz Mehring fue lo suficientemente desprejuiciado como para llamarlo "un logro fascinante y verdaderamente magnífico sin igual desde la muerte de Marx".[5] La tesis central de esta "curiosa obra de carácter" es bastante simple. Como el capitalismo no demostró ningún signo de colapso "bajo el peso de sus contradicciones económicas", comenzó a buscar una causa externa que explicara su existencia y crecimiento continuos. Lo halló en la denominada teoría del tercer hombre, es decir, en el hecho de que el proceso de crecimiento no era meramente la consecuencia de leyes naturales que dirigían la producción capitalista sino en la continua existencia de sectores precapitalistas en el país que el "capitalismo" capturó y llevó a su esfera de influencia. Una vez que este proceso se expandio a todo el territorio nacional, los capitalistas se vieron obligados a buscar otras partes de la tierra, otras tierras precapitalistas, para llevarlos al proceso de acumulación de capital que se alimentaba de lo que estuviera fuera de sí mismo. En otras palabras, la "original acumulación de capital" de Marx no era, como el pecado original, un hecho único, una acción única de expropiación por la burguesía naciente, estableciendo un proceso de acumulación que luego seguiría "con necesidad de hierro" su propia ley inherente hasta el colapso final. Por el contrario, debía repetirse la expropiación una y otra vez para mantener el sistema en movimiento. Por lo tanto, el capitalismo no era un sistema cerrado que generaba sus propias contradicciones y estaba "cargado de revolución"; se alimentaba de factores externos y su colapso *automático* sólo podía ocurrir, si es que ocurría, cuando se hubiese conquistado y devorado toda la superficie de la Tierra.

[5] *Ibídem*, pág. 84.

Lenin no tardó en darse cuenta de que esta descripción, sin importar sus virtudes o sus defectos, no era marxista. Contradecía las bases mismas de las dialécticas de Marx y Hegel, que sostienen que cada tesis debe crear su propia anti-tesis (la sociedad burguesa crea el proletariado) de modo que el movimiento de todo el proceso permanezca ligado al factor inicial que lo causó. Lenin señaló que desde el punto de vista de la dialéctica materialista, "la tesis de Rosa Luxemburgo que agrandaba la reproducción capitalista era imposible dentro de una economía cerrada y necesitaba despojar las economías para poder funcionar... [era] un 'error fundamental'". El problema era que aquello que se consideraba un error dentro de la teoría marxista abstracta era una descripción eminentemente fiel de las cosas tal como eran en realidad. Su cuidadosa "descripción de la tortura de los negros en Sudáfrica" también era claramente "no-marxista", ¿pero quién negaría en la actualidad que pertenecía a un libro sobre el imperialismo?

II

Desde el punto de vista histórico, el mayor y más original de los logros de Nettl es el descubrimiento del "grupo de camaradas" polaco-judío y la relación íntima, duradera y cuidadosamente oculta de Rosa Luxemburgo con el partido polaco que surgió de ese grupo. Esta es una fuente muy importante y totalmente olvidada, no de las revoluciones sino del espíritu revolucionario del siglo XX. Este medio, que incluso en la década de 1920 perdió toda importancia pública, ha desaparecido por completo. Su núcleo consistía en judíos asimilados de familias de clase media cuyo medio cultural era alemán (Rosa Luxemburgo conocía de memoria a Goethe y a Morike y su gusto literario era impecable, superior al de sus amigos alemanes), cuya formación política era rusa y cuyas normas morales tanto en la vida pública como privada eran exclusivas de ellos. Estos judíos, una minoría en extremo pequeña en el Este, e incluso un porcentaje menor de judíos asimilados en el Oeste, se mantenían fuera de todo rango social, judío o no-judío, y por lo tanto no tenían prejuicios convencionales y habían desarrollado en este aislamiento verdaderamente

espléndido, su propio código de honor, el cual atrajo entonces a un número de no-judíos entre los que se encontraban Julian Marchlewski y Feliks Dzerzhynski, quienes más tarde se unieron a los bolcheviques. Fue precisamente debido a este medio ambiente único que Lenin nombró a Dzerzhynski como jefe del Cheka, alguien que, según esperaba, ningún poder pudiera corromper; ¿no había rogado que le encargaran el departamento de Educación y Bienestar de los Niños?

Nettl señala con corrección la excelente relación de Rosa Luxemburgo con su familia, sus padres, sus hermanos, su hermana, su sobrina, ninguno de los cuales jamás mostró la menor inclinación hacia las convicciones socialistas o hacia las actividades revolucionarias y que, sin embargo, hicieron todo lo que pudieron para ayudarla cuando tenía que esconderse de la policía o estaba en prisión. Vale la pena mencionar esto pues nos da una visión de este único medio familiar judío sin el cual la emergencia del código ético del grupo de camaradas sería casi incomprensible. El secreto compensador de aquellos que siempre trataron al prójimo como un semejante (y casi nadie más) era la simple experiencia de un mundo infantil donde el respeto mutuo y la confianza incondicional, una humanidad universal y un desprecio genuino, casi ingenuo, por las distinciones sociales y étnicas, se daban por sentado. Aquello que los miembros del grupo de camaradas tenía en común era lo que sólo puede llamarse gusto moral, que es tan diferente de los "principios morales"; la autenticidad de su moralidad la deben al hecho de haber crecido en un mundo que no estaba en desorden. Esto les daba esa "rara confianza en sí mismos", tan inquietante para el mundo en el cual nacieron y amargamente resentida como arrogancia y presunción. Este medio, y nunca el partido alemán, fue y siguió siendo el hogar de Rosa Luxemburgo. El hogar era movible hasta cierto punto y como era predominantemente judío no coincidió con ninguna "patria".

Es muy sugestivo que la SDKPIL (Socio-Democracia del Reino de Polonia y Lituania, anteriormente llamada SDPK, Socio-Democracia del Reino de Polonia), el partido de este grupo de predominancia judía, se separó del partido polaco socialista oficial, el PPS, debido a la postura de este último a favor de la independencia polaca (Pilsukski, el dictador fascista de Polonia des-

pués de la Primera Guerra Mundial, fue su descendiente más famoso), y que, después de la separación, los miembros del grupo se convirtieron en fervientes defensores de un internacionalismo a menudo doctrinario. Es aun más sugestivo el hecho de que la cuestión nacional es la única cuestión sobre la que podía acusarse a Rosa Luxemburgo de engaño de sí mismo y renuencia a enfrentar la realidad. Es innegable que esto estaba relacionado con el hecho de que era judía, a pesar de que es "lamentablemente absurdo" descubrir en su antinacionalismo una "cualidad peculiarmente judía". Nettl, que no oculta nada, trata de evitar la "cuestión judía", y en vista de los debates de bajo nivel que por lo general se dan sobre esta cuestión, debo aplaudir su decisión. Lamentablemente, esta comprensible aversión lo ha cegado con respecto a unos cuantos hechos importantes en esta cuestión, y es aun más lamentable en cuanto a que también escaparon, a pesar de su naturaleza elemental y simple, a la mente sensible y alerta de Rosa Luxemburgo.

El primero de ellos es aquel que sólo Nietzsche siempre señaló, y éste es que la posición y las funciones del pueblo judío en Europa lo predestinaron a convertirse en "buenos europeos" *par excellence.* Las clases medias judías de París y Londres, Berlín y Viena, Varsovia y Moscú no eran ni cosmopolitas ni internacionales, a pesar de que los intelectuales que se encontraban entre ellos se veían bajo estos términos. Eran europeos, algo que no podría decirse de ningún otro grupo. Y esta no era una cuestión de convicción; era un hecho objetivo. En otras palabras, mientras que la decepción de los judíos asimilados consistía por lo general en la equívoca convicción de que ellos eran tan alemanes como los alemanes, tan franceses como los franceses, la decepción de los judíos intelectuales consistía en pensar que no tenían una "patria", pues en realidad su patria era Europa. En segundo lugar, existe el hecho de que por lo menos la clase intelectual del este de Europa era multilingüe; la misma Rosa Luxemburgo hablaba polaco, ruso, alemán y francés con fluidez y sabía muy bien inglés e italiano. Ellos nunca comprendieron la importancia de las barreras lingüísticas y por qué el lema: "la patria de la clase trabajadora es el movimiento socialista" sería tan equivocado precisamente para las clases trabajadoras. De hecho, es más que inquietante que la misma Rosa Luxemburgo, con su agudo senti-

do de la realidad y su estricto rechazo de los clichés, no se hubiera dado cuenta de qué tenía de equivocado el lema en principio. Una patria es, después de todo, una "tierra"; una organización no es un país, ni siquiera en sentido metafórico. No se hizo demasiada justicia en el posterior arreglo del lema: "la patria de la clase trabajadora es la Rusia soviética" (Rusia por lo menos era una "tierra"), que puso fin al internacionalismo utópico de esta generación.

Se podrían aducir muchos más de estos hechos y aun seguiría siendo difícil afirmar que Rosa Luxemburgo se equivocó por completo sobre la cuestión nacional. ¿Qué ha contribuido más, después de todo, a la catastrófica decadencia de Europa que el nacionalismo insano que acompañó la decadencia del estado de la nación en la era del imperialismo? Aquellos que Nietzsche llamó los "buenos europeos" (una minoría bastante pequeña incluso entre los judíos) bien podrían haber sido los únicos en haber tenido el presentimiento de las consecuencias que vendrían, a pesar de que eran incapaces de medir correctamente la enorme fuerza del sentimiento nacionalista en una entidad política decadente.

III

Intimamente relacionado con el descubrimiento del "grupo de camaradas" polaco y su continua importancia para la vida pública y privada de Rosa Luxemburgo se encuentra la revelación de Nettl de las fuentes hasta el momento inaccesibles, que le permitieron unir los sucesos de la vida de Rosa; "la exquisita tarea de amar y vivir". Ahora es evidente que no sabíamos casi nada sobre su vida privada por la simple razón de que ella se protegió con cuidado de la notoriedad. Esta no es una mera cuestión de fuentes. Fue una suerte que el nuevo material cayera en manos de Nettl y tiene todo el derecho de desechar a sus pocos antecesores que tenían menos obstáculos por la falta de acceso a los hechos que por su incapacidad para moverse, pensar y sentir al mismo nivel que su sujeto. Es sorprendente con qué facilidad Nettl maneja su material biográfico. Es más que perceptivo en su manejo. Es el primer retrato creíble de esta mujer extraordi-

naria, hecho *con amore*, con tacto y gran delicadeza. Es como si ella hubiera encontrado a su último admirador, y es por esto que uno siente ganas de discutir algunos de sus juicios.

Se equivoca al enfatizar la ambición de Rosa y el sentido de su carrera. ¿Piensa que su violento desprecio por los profesionales de carrera y los buscadores de status en el partido alemán (su placer al ser admitidos al Reichstag) es mera hipocresía? ¿Cree que una persona verdaderamente "ambiciosa" pudo haberse dado el lujo de ser tan generosa como ella? (En una oportunidad, en un congreso internacional, Jaures terminó un elocuente discurso donde "ridiculizó las equívocas pasiones de Rosa Luxemburgo, y de repente nadie pudo traducirlo. Rosa se puso de pie de un salto y reprodujo la oratoria: del francés a un alemán igual de expresivo"). ¿Y cómo puede reconciliar esto, salvo suponiendo deshonestidad o decepción, con su expresiva frase en una de sus cartas a Jogiches: "Siento una terrible nostalgia por la felicidad y estoy dispuesta a luchar por mi porción diaria de felicidad con toda la obstinación de una mula". Lo que Nettl confunde por ambición es la fuerza natural de un temperamento capaz, en sus propias palabras, de "incendiar una pradera" lo que la impulsó de buena o mala gana a los sucesos públicos e incluso gobernó gran parte de sus empresas puramente intelectuales. Mientras que señala repetidas veces las altas normas morales del "grupo de camaradas", parece seguir sin comprender que cosas tales como la ambición, la carrera, el status e incluso el simple éxito se hallaban bajo el tabú más estricto.

Nettl señala otro aspecto de la personalidad de Rosa pero parece no comprender sus implicaciones: que era una mujer muy tímida. Esto pone bastantes limitaciones a lo que pudieron haber sido sus ambiciones, pues Nettl no le atribuye más de lo que habría sido natural para un hombre con sus dones y oportunidades. Era importante su antipatía por el movimiento de liberación femenina, hacia el cual se sentían atraídas las demás mujeres de su generación y sus convicciones políticas; frente a la igualdad sufragista, ella habría querido gritar: *Vive la petite différence*. Ella no se afilió, no sólo porque era y seguía siendo una polaca judía en un país que no le gustaba y un partido que pronto comenzó a despreciar sino también porque era una mujer. Debemos perdonar a Nettl por sus prejuicios masculinos; no serían demasiado

importantes si no le hubiesen impedido comprender plenamente el rol que Leo Jogiches, su esposo para todo propósito práctico y su primer, y tal vez único, amante, jugó en su vida. La seria pelea que tuvieron entre ellos, causada por la breve relación amorosa de Jogiche con otra mujer y complicada por la furiosa reacción de Rosa, era típica de la época y del medio, como también lo fueron las consecuencias: los celos del esposo y la negativa de Rosa a perdonarlo durante varios años. Esta generación creía firmemente que sólo se ama una vez y no debe confundirse la poca importancia que daban a los certificados de matrimonio con una creencia en el amor libre. La evidencia de Nettl demuestra que Rosa tenía amigos y admiradores y que disfrutaba de este hecho, pero no indica que hubiera otro hombre en su vida. Creer en las habladurías del partido sobre sus planes de matrimonio con "Hánschen" Diefenbach, a quien llamaba *Sie* y nunca soñó en tratar como a un igual, me parece bastante tonto. Nettl llama la historia de Leo Jogiches y Rosa Luxemburgo "una de las grandes y trágicas historias de amor del socialismo" y no hay necesidad de discutir este veredicto si se entiende que no fueron los celos "ciegos y suicidas" los que causaron la tragedia final de sus relaciones sino la guerra y los años de prisión, la condenada revolución alemana y el sangriento final.

Leo Jogiches, cuyo nombre Nettl también ha rescatado del olvido, fue una figura muy notable y, sin embargo, típica entre los revolucionarios profesionales. Para Rosa Luxemburgo, era definitivamente *masculini generis*, que para ella tenía gran importancia: ella prefería a Graf Westarp (el líder del partido conservador) por encima de todas las luminarias socialistas alemanas "porque", según dijo: "él es un *hombre*". Rosa respetaba a pocas personas y Jogiches encabezaba la lista de la cual sólo pueden citarse con certeza los nombres de Lenin y Franz Mehring. Jogiches era definitivamente un hombre de acción y de grandes pasiones, sabía cómo hacer y cómo sufrir. Es tentador compararlo con Lenin, con quien tiene un leve parecido, salvo en su pasión por el anonimato y por mover los hilos detrás de la escena, y su amor por la conspiración y el peligro, los que debieron darle un encanto erótico adicional. De hecho, era un Lenin *manqué*, incluso en su incapacidad para escribir, en su caso "total" (tal como lo observó Rosa en un afectuoso retrato en una de sus car-

tas), y su mediocridad como orador público. Ambos hombres poseían un gran talento para la organización y el liderazgo, pero para nada más, de modo que se sentían impotentes y superficiales cuando no tenían nada que hacer y se quedaban solos. Esto es menos notable en el caso de Lenin porque nunca estuvo del todo aislado, pero Jogiches se separó tempranamente del Partido Ruso debido a una pelea con Plekhanov (el Papa de la emigración Rusa a Suiza durante la década del noventa) quien consideraba al joven judío recién llegado de Polonia y tan seguro de sí mismo como una "versión en miniatura de Nechaieff". Según Rosa Luxemburgo, como consecuencia de esto, "vegetó, totalmente desarraigado" durante varios años, hasta que la revolución de 1905 le dio su primera oportunidad: "De repente, no sólo adquirió la posición de líder del movimiento polaco sino también en el ruso". (El SDKPIL se hizo famoso durante la Revolución y adquirió aun más importancia en los años siguientes. Jogiches, a pesar de que él en sí "no escribió ni una sola línea", siguió siendo "el alma misma" de sus publicaciones). Tuvo su último momento breve cuando, "totalmente desconocido en el SPD", organizó una posición clandestina en el ejército alemán durante la Primera Guerra Mundial. "Sin él no habría habido *Spartakusbund*", el cual, a diferencia de cualquier otro grupo izquierdista organizado de Alemania, se convirtió durante un breve período en el "grupo de camaradas ideal". (Esto, claro está, no significa que Jogiches haya hecho la revolución alemana; al igual que todas las revoluciones, no fue hecha por nadie en particular. *Spartakusbund* también "seguía los sucesos en lugar de crearlos" y la noción oficial de que el "levantamiento de Spartakus" en enero de 1918 fue causado o inspirado por sus líderes —Rosa Luxemburgo, Liebknecht, Jogiches— es un mito).

Nunca sabremos cuántas de las ideas políticas de Rosa derivaron de Jogiches; en el matrimonio, no siempre es fácil separar las ideas de los cónyuges. Pero el hecho de haber fracasado allí donde Lenin triunfó fue tanto una consecuencia de las circunstancias (era polaco y judío) como de una menor importancia social. De cualquier manera, Rosa Luxemburgo habría sido la última en acusarlo de esto. Los miembros del grupo de camaradas no se juzgaban unos a otros en estas categorías. El mismo Jogiches pudo haber estado de acuerdo con Eugene Leviné, también

un ruso judío aunque más joven, en: "Somos hombres muertos con licencia". Fue esta predispoción aquello que lo separó de los demás; pues ni Lenin, ni Trotsky ni la misma Rosa Luxemburgo pudieron haber estado de acuerdo con estas líneas. Después de la muerte de Rosa, Jogiches se negó a abandonar Berlín por causas de seguridad: "Alguien tiene que quedarse a escribir los epitafios". Fue arrestado dos meses después de la muerte de Liebknecht y Luxemburgo y lo mataron por la espalda en la parte trasera del destacamento de policía. Se supo el nombre del asesino, pero "jamás se hizo ningún intento por castigarlo"; mató a otro hombre del mismo modo y luego continuó su "carrera en ascenso en la policía prusiana". Estas eran las "costumbres" de la República de Weimar.

Al leer y recordar estas viejas historias, nos damos cuenta de la diferencia entre los camaradas alemanes y los miembros del grupo de camaradas. Durante la revolución rusa de 1905, Rosa Luxemburgo fue arrestada en Varsovia, y sus amigos recolectaron el dinero para pagar la fianza (que tal vez proporcionó el Partido Alemán). El pago fue suplementado con "una amenaza de venganza extraoficial; si algo le sucedía a Rosa responderían con acciones contra oficiales prominentes". Ninguna noción de ese tipo de "acción" cruzó jamás por la mente de sus amigos alemanes ya sea antes o después de la ola de asesinatos políticos cuando la impunidad de dichos hechos se hizo notoria.

IV

En retrospección, más inquietante y por cierto más doloroso para ella misma que sus supuestos "errores" son las pocas instancias cruciales en las que Rosa Luxemburgo no estuvo a tono, aunque pareció por el contrario estar de acuerdo con el poder oficial en el Partido Social-democrático Alemán. Estos fueron sus verdaderos errores, y no hubo ni uno que finalmente no reconociera y lamentara con amargura.

Los más leves de todos fueron los concernientes a la cuestión nacional. Había llegado a Alemania en 1898 proveniente de Zürich, donde había pasado su doctorado con "una disertación de primera clase sobre el desarrollo industrial de Polonia" (se-

gún el profesor Julius Wolf, quien en su autobiografía aún recordaba con orgullo "a la más capaz de mis alumnos", logrando la inusual "distinción de inmediata publicación comercial" que en la actualidad siguen utilizando los estudiantes de historia polaca. Su tesis se basaba en que el crecimiento económico de Polonia dependía totalmente del mercado ruso y que cualquier intento "de formar un estado nacional o lingüístico era una negación de todo desarrollo y progreso durante los últimos cincuenta años". (El hecho de que Rosa tenía razón desde el punto de vista económico quedó más que demostrado por el malestar crónico de Polonia entre las guerras). Se convirtió entonces en la experta sobre Polonia para el Partido Alemán, su propagandista entre la población polaca de las provincias alemanas del Este, y entabló una incómoda alianza con aquellos que querían "germanizar" a los polacos de su existencia y "le regalarían con gusto a todos y cada uno de los polacos incluyendo el socialismo polaco", tal como le informó un secretario del SPD. Seguramente, "el resplandor de la aprobación oficial era para Rosa un resplandor falso".

Mucho más serio fue su engañoso acuerdo con las autoridades del Partido en la controversia revisionista donde jugó un papel esencial. Este famoso debate había sido provocado por Eduard Bernstein[6] y pasó a la historia como la alternativa de la reforma contra la revolución. Pero este grito de guerra es engañoso por dos razones: hace parecer como si el SPD estuviese aún comprometido con la revolución a fines de siglo, lo cual no fue el caso; y oculta la exactitud objetiva de mucho de lo que Bernstein tenía que decir. Su crítica de las teorías económicas de Marx estaba, tal como lo sostenía, "en total acuerdo con la realidad". Señaló también que el "enorme incremento del bienestar social no iba acompañado por un número decreciente de grandes capitalistas sino un número creciente de capitalistas de todo grado", que no había podido materializarse "una disminución progresiva del círculo de los ricos y de la miseria progresiva de los pobres", que "el proletario moderno era pobre pero que no era indigente

[6] Su libro más importante cuenta ahora con una versión en inglés bajo el título de *Evolutionary Socialism* (Schocken Paperback), aunque lamentablemente le faltan demasiadas anotaciones y una introducción para el lector norteamericano.

y que el lema de Marx: "El proletario no tiene patria" no era cierto. El sufragio universal le había dado derechos políticos, los sindicatos un lugar en la sociedad y el nuevo desarrollo imperialista una clara postura en la política exterior de la nación. No hay duda de que la reacción del Partido Alemán a estas inoportunas verdades se inspiraba principalmente en una profunda renuencia a reexaminar en forma crítica su base teórica, pero esta renuencia se agudizó por el interés creado en el Partido por el statu quo amenazado por el análisis de Bernstein. Lo que corría peligro era el status del SPD como un "estado dentro de un estado": de hecho, el Partido se había convertido en una burocracia enorme y bien organizada que estaba fuera de la sociedad y tenía interés en que las cosas siguieran como estaban. El revisionismo al estilo Bernstein hubiera llevado al Partido de regreso a la sociedad alemana y dicha "integración" era considerada peligrosa para los intereses del Partido como una revolución.

Nettl sostiene una teoría interesante sobre la "posición paria" del SPD dentro de la sociedad alemana y su fracaso a participar en el gobierno.[7] Sus miembros consideraban que el partido podía "proporcionar dentro de sí mismo una alternativa superior al capitalismo corrupto". De hecho, al mantener las "defensas contra la sociedad intactas en todos los frentes", generó ese falso sentimiento de "unidad" (tal como lo expresa Nettl) que los socialistas franceses trataban con gran desprecio.[8] De todos modos, era obvio que cuanto más aumentaba en número el Partido, su brío radical se organizaba con mayor seguridad. Se podía vivir con toda comodidad en este "estado dentro de un estado" al evitar la fricción con la sociedad en general y al disfrutar de los sentimientos de superioridad moral sin ninguna consecuencia. Ni siquiera era necesario pagar el precio de una seria alienación

[7] Véase: "The German Social Democratic Party, 1890-1914, as a Political Model", en *Past and Present*, abril de 1965.

[8] La situación tenía rasgos muy similares a la posición del ejército francés durante la crisis Dreyfus en Francia que Rosa Luxemburgo analizó de manera brillante para *Die Neue Zeit* en "Die Soziale Krise in Frankreich", vol. 1, 1901. "La razón por la cual el ejército se mostraba renuente a efectuar un movimiento era que quería demostrar su oposición al poder civil de la república, sin perder al mismo tiempo la fuerza de la oposición al comprometerse", a través de un serio *coup d'état*, a otra forma de gobierno.

ya que esta sociedad paria no era en realidad más que una imagen idéntica, una "reflexión en miniatura" de la sociedad alemana en general. Este callejón sin salida del movimiento socialista alemán podría ser analizado correctamente desde puntos de vista opuestos, ya sea desde el revisionismo de Bernstein, que reconocía la emancipación de las clases trabajadoras dentro de la sociedad capitalista como un hecho consumado y exigía que cesaran las conversaciones sobre una revolución que de todas formas nadie tenía en cuenta; o desde el punto de vista de aquellos que no sólo eran "alienados" de la sociedad burguesa sino que en realidad querían cambiar el mundo.

Este último era el punto de vista de los revolucionarios del Este que dirigieron el ataque contra Bernstein —Plekhanov, Parvus y Rosa Luxemburgo— y a quienes apoyaba Karl Kautsky, el teórico más eminente del Partido Alemán, a pesar de que seguramente se sentía más cómodo con Bernstein que en compañía de sus nuevos aliados de afuera. La victoria que consiguieron fue pírrica; "se limitaba a reforzar la alienación alejando la realidad". La verdadera cuestión no era ni teórica ni económica. Estaba en juego la convicción de Bernstein, vergonzosamente escondida en una nota a pie de página, de que "la clase media (sin exceptuar la alemana) seguía siendo, en su mayor parte, bastante sana, no sólo desde el punto de vista económico sino también *moral*" (la bastardilla es mía). Esta es la razón por la cual Plekhanov lo llamó "filisteo" y por la que Parvus y Rosa Luxemburgo consideraban la lucha tan decisiva para el futuro del Partido. La verdad de la cuestión era que Bernstein y Kautsky tenían en común su aversión por la revolución; "la dura ley de la necesidad" era para Kautsky la mejor excusa posible para no hacer nada. Los huéspedes de Europa Oriental eran los únicos que no sólo "creían" en la revolución como una necesidad teórica sino también consideraban la sociedad tal como era insoportable sobre una base *moral*, sobre la base de la justicia. Bernstein y Rosa Luxemburgo, por otra parte, tenían en común que ambos eran honestos (lo que puede explicar la "secreta ternura" que Bernstein sentía por ella), analizaban lo que veían, eran leales a la realidad y criticaban a Marx; Bernstein era consciente de esto y, en respuesta a los ataques de Rosa Luxemburgo señaló que ella también había cuestionado "el conjunto de predicciones marxistas

de la próxima evolución social, siempre que esto se basara en la teoría de las crisis".

Los primeros triunfos de Rosa Luxemburgo en el Partido Alemán se basaron en un doble malentendido. A fines de siglo, el SPD era "la envidia y admiración de los socialistas en todo el mundo". August Babel, "su gran anciano", quien desde la fundación de Bismarck del Reich Alemán hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial "dominó su política y su espíritu", siempre había proclamado: "Soy y siempre seré el enemigo mortal de la sociedad existente". ¿Esto no se parecía al espíritu del grupo de camaradas polaco? ¿No se podía suponer a partir de este orgulloso desafío que el gran Partido Alemán era en cierta forma el mandato del SDKPIL? Rosa Luxemburgo tardó casi una década (hasta que regresó de la primera revolución rusa) en descubrir que el secreto de este desafío era el no-compromiso voluntario con el mundo en general y la preocupación con el crecimiento de la organización del Partido. A partir de esta experiencia, desarrolló, después de 1910, su programa de "fricción" constante con la sociedad sin la cual, tal como comprendió entonces, la fuente misma del espíritu revolucionario estaba destinada a secarse. No tenía intenciones de pasar su vida dentro de una secta, sin importar lo grande que fuera; su compromiso con la revolución era principalmente una cuestión moral, y esto significó que siguiera comprometida en la vida pública y los asuntos civiles, en los destinos del mundo. Su compromiso con la política europea fuera de los intereses inmediatos de la clase trabajadora, y por lo tanto más allá del horizonte de los marxistas, aparece de manera más convincente en su repetida insistencia en un "programa republicano" para los partidos alemán y ruso.

Este era uno de los puntos principales de su famoso *Juniusbroschüre*, escrito en prisión durante la guerra y luego utilizado como plataforma para el *Spartakusbund*. Lenin, que no conocía su autoría, declaró de inmediato que proclamar "el programa de una república... (significa) en la práctica proclamar la revolución, con un programa revolucionario *incorrecto*". Un año más tarde surgió la Revolución Rusa sin ningún tipo de "programa" y su primer logro fue la abolición de la monarquía y el establecimiento de una república, y lo mismo sucedería en Alemania y en Austria. Esto, por supuesto, nunca impidió que los camaradas

rusos, polacos o alemanes disintieran en forma violenta con ella sobre este punto. De hecho, es la cuestión republicana y no la nacional lo que más la apartó de todos los demás. Aquí se hallaba completamente sola, al igual que lo estaba, aunque de manera menos obvia, en su énfasis sobre la necesidad absoluta de libertad no sólo individual sino también pública, bajo cualquier circunstancia.

Un segundo malentendido está directamente relacionado con el debate revisionista. Rosa Luxemburgo confundió la renuencia de Kautsky a aceptar el análisis de Bernstein con un compromiso auténtico con la revolución. Después de la primera revolución rusa en 1905, para la cual había regresado a Varsovia con documentos falsos, no podía seguir engañándose a sí misma. Para ella, estos meses no sólo constituyeron una experiencia crucial sino que también fueron "los más felices de su vida". A su regreso, trató de discutir los hechos con sus amigos en el Partido Alemán. Pronto aprendió que la palabra "revolución" "sólo tenía que entrar en contacto con una verdadera situación revolucionaria para convertirse en" sílabas sin sentido. Los socialistas alemanes estaban convencidos de que esas cosas sólo podían suceder en tierras lejanas y bárbaras. Este fue el primer golpe, del que nunca se recuperó. El segundo ocurrió en 1914 y la llevó casi al suicidio.

Naturalmente, su primer contacto con una verdadera revolución le enseñó más y mejores cosas que la desilusión y las bellas artes del desprecio y la desconfianza. De allí nació su percepción de la naturaleza de la acción política, que Nettl llama y con justa razón su contribución más importante a la teoría política. Lo esencial es que ella había aprendido de las asambleas de trabajadores revolucionarios (los posteriores *soviéticos*) que "la buena organización no precede la acción sino que es el producto de ésta", que "la organización de la acción revolucionaria puede y debe aprenderse en la revolución misma, así como sólo se puede aprender a nadar en el agua", que las revoluciones no están "hechas" por nadie en especial sino que surgen "en forma espontánea" y que "la presión por la acción" siempre proviene "de abajo". Una revolución "es grande y fuerte siempre que los socialdemócratas (que en esa época seguía siendo el único partido revolucionario) no la aniquilaran".

Sin embargo, dos aspectos del preludio de 1905, escaparon por completo a Rosa Luxemburgo. Después de todo, existía el hecho sorprendente de que la revolución había estallado no sólo en un país subdesarrollado, no-industrializado, sino en un territorio donde no existía ningún movimiento socialista apoyado por la masa. Y, en segundo lugar, el hecho igualmente innegable de que la revolución fue consecuencia de la derrota rusa en la guerra entre Rusia y Japón. Lenin nunca olvidó estos dos hechos y de ellos sacó dos conclusiones. La primera, que no se necesita una gran organización; una organización pequeña y bien organizada con un líder que sabía lo que quería fue suficiente para asumir el poder una vez que la autoridad del viejo régimen había sido depuesta. Las grandes organizaciones revolucionarias no se "hacían" sino que eran el resultado de circunstancias y hechos más allá del poder de cualquiera, las guerras eran bienvenidas.[9] El segundo punto era la fuente de sus desacuerdos con Lenin durante la Primera Guerra Mundial; primero las críticas de Rosa sobre las tácticas de Lenin en la Revolución Rusa de 1918. Pues desde el principio hasta el fin, Rosa se negó a ver en la guerra otra cosa que no fuera el desastre más absoluto, sin importar su eventual resultado; el precio en vidas humanas, en particular vidas proletarias era demasiado alto. Más aun, hubiera ido en contra de sus ideas mirar la revolución como la acaparadora de la guerra y la masacre, algo que a Lenin no le molestaba en absoluto. Y con respecto a la cuestión de la organización, ella no creía en una victoria donde la gente no tenía participación ni voto; de hecho, creía tan poco en sostener el poder a cualquier precio que "temía más una revolución deforme que una revolución fracasada"; ésta era "la mayor diferencia entre ella" y los bolcheviques.

¿Y acaso los hechos no le dieron la razón? ¿La historia de la Unión Soviética no es una larga demostración de los terribles peligros de las "revoluciones deformes"? El "colapso moral" que

[9] Lenin leyó el libro *Vom Kriege* (1832) de Clausewitz durante la Primera Guerra Mundial; sus extractos y anotaciones fueron publicados en Berlín Oriental durante la década del cincuenta. Según Werner Hahlberg ("Lenin und Clausewitz" en *Archiv für Kulturgeschichte*, vol. 36, Berlín, 1954) Lenin estaba bajo la influencia de Clausewitz cuando empezó a considerar la posibilidad de esa guerra; el colapso del sistema europeo de naciones estados podría reemplazar el colapso económico de la economía capitalista tal como lo predijo Marx.

previó (sin prever, claro está, la abierta criminalidad del sucesor de Lenin) ¿no causó más daño a la causa de la revolución tal como ella la entendía que "cualquier derrota política... en la lucha honesta contra fuerzas superiores y desafiando la situación histórica"? ¿No fue verdad que Lenín se "equivocó totalmente" en los medios que empleó, que el único modo de salvación era "la escuela de la vida pública en sí misma, la más ilimitada, la mayor democracia y la opinión pública", y que ese error "desmoralizó" a todos y todo lo destruyó?

Rosa no vivió lo suficiente como para comprobar cuánta razón tenía y para ver el terrible deterioro moral de los partidos comunistas, el resultado directo de la Revolución Rusa en todo el mundo; claro que tampoco Lenin, quien a pesar de todos sus errores seguía teniendo más en común con el original grupo de camaradas que cualquiera de quienes lo sucedieron. Esto se hizo manifiesto cuando Paul Levi, el sucesor de Leo Jogiches en el liderazgo de *Spartakusbund*, tres años después de la muerte de Rosa publicó los comentarios de Rosa sobre la Revolución Rusa que acabamos de citar, que ella había escrito en 1918 "sólo para usted", sin intención de que el texto fuera publicado.[10] "Fue un gran momento bastante embarazoso" tanto para el partido alemán como para el ruso y podría perdonarse a Lenin si éste hubiese respondido con agudeza y de manera excesiva. En lugar de eso, escribió: "Respondemos con... una buena fábula rusa antigua: a veces un águila puede volar más bajo que un pollo, pero un pollo nunca puede elevarse a la misma altura que un águila. Rosa Luxemburgo... a pesar de [sus] errores... fue y es un águila". Luego prosiguió pidiendo la publicación de "su biografía y de la edición *completa* de sus trabajos", sin purgar los "errores" y reprendió a sus camaradas alemanes por su "increíble" negligencia en esta tarea. Esto ocurrió en 1922. Tres años después, los sucesores de Lenin decidieron "bolchevizar" el Partido Co-

[10] No deja de ser irónico que este panfleto sea el único de sus trabajos que todavía se sigue leyendo y citando. Los siguientes puntos pueden conseguirse en inglés: *The Accumulation of Capital*, Londres y Yale, 1951; las respuestas a Bernstein (1899) en una edición publicada por Three Arrows Press, Nueva York, 1937; el *Juniusbroschüre Democracy*, por Lanka Sama Samja Publications of Colombo, publicado originalmente en 1918 por la Socialist Publication Society, Nueva York. En 1953, la misma editorial de Ceilán editó su *The Mass Strike, the Political Party, and the Trade Unions*, 1906

munista Alemán y, por lo tanto, ordenaron un ataque furioso contra todo el legado de Rosa Luxemburgo". La tarea fue aceptada con alegría por una de las jóvenes miembros, llamada Ruth Fischer, quien acababa de llegar de Viena. Ruth les dijo a sus camaradas alemanes que Rosa Luxemburgo y su influencia no "eran nada menos que un bacilo de sífilis".

Se había abierto la zanja y de allí comenzó a surgir lo que Rosa Luxemburgo habría denominado "otra especie zoológica". No se necesitaba ningún "agente de la burguesía" ni "ningún traidor socialista" para destruir a los pocos sobrevivientes del grupo de camaradas y para enterrar en el olvido los últimos remanentes de su espíritu. Es inútil aclarar que jamás se publicó una edición completa de sus trabajos. Después de la Segunda Guerra Mundial, apareció en Berlín oriental una edición de dos volúmenes de selecciones "con cuidadosas anotaciones subrayando sus errores" y luego "un análisis completo del sistema de errores Luxemburguista" escrito por Fred Oelssner, que prontó "cayó en la oscuridad" porque se tornó "demasiado estalinista". Esto por cierto no fue lo que había pedido Lenin y tampoco podía servir, tal como deseaba, "en la educación de varias generaciones de comunistas".

Después de la muerte de Stalin, las cosas comenzaron a cambiar, aunque no en Alemania Oriental donde, en forma característica, la revisión de la historia estalinista adquirió la forma de un "culto de Bebel". (El único que protestó en contra de esta nueva estupidez fue el pobre de Hermann Duncker, el último sobreviviente distinguido que aún podía "recordar el período más maravilloso de mi vida, cuando de joven conocí y trabajé con Rosa Luxemburgo, Karl Liebknecht y Franz Mehring"). Sin embargo los polacos, a pesar de que su propia edición de dos volúmenes de trabajos seleccionados, aparecida en 1959, "se superpone en parte con la edición alemana", "sacaron su reputación casi intacta del cofre donde había sido guardada" desde la muerte de Lenin, y después de 1956 apareció "un aluvión de publicaciones polacas" en el mercado. Nos gustaría creer que todavía quedan esperanzas para un reconocimiento tardío de quién fue Rosa Luxemburgo y qué hizo, así como también, de que por fin tendrá su lugar en la educación de los científicos políticos en los países de Occidente. Pues Nettl tiene razón: "Sus ideas pertenecen allí donde la historia de las ideas políticas se enseña con seriedad".

5

Karl Jaspers

¿Ciudadano del mundo?

Nadie puede ser tan ciudadano del mundo como es ciudadano de su país. Jaspers, en su *Origin and Goal of History*, 1954. discute en forma extensiva las implicancias de un estado mundial y de un imperio mundial.[1] Poco importa qué forma asuma un gobierno mundial con un poder centralizado en todo el globo, la noción misma de una ley soberana que gobierne toda la Tierra, y posea el monopolio de todos los medios de violencia, sin ser verificada y controlada por otras potencias soberanas, no sólo es una repugnante pesadilla de tiranía sino que sería el fin de toda vida política, tal como la conocemos. Un ciudadano es por definición un ciudadano entre ciudadanos de un país entre países. Sus derechos y deberes deben estar definidos y delimitados, no sólo por los de sus conciudadanos sino también por los límites de un territorio. La filosofía puede concebir la tierra como el suelo patrio de la humanidad y como una ley no-escrita, eterna y válida para todos. La política trata sobre los hombres, nativos de muchos países y herederos de muchos pasados; sus leyes son las cercas positivamente establecidas que encierran, protegen y limitan el espacio donde la libertad no es un concepto sino una realidad política y viviente. El establecimiento de un estado mundial soberano, lejos de ser el requisito previo para la ciudadanía mundial, sería el fin de la ciudadanía. No sería el punto culminante de la política mundial, sino literalmente su fin.

[1] *Origin*, pág.193 en adelante.

Decir, sin embargo, que un estado mundial concebido a la imagen de estados nacionales soberanos o de un imperio mundial a la imagen del Imperio Romano es peligroso (y el dominio del Imperio Romano sobre las partes civilizadas y bárbaras del mundo fue soportable porque se oponía a las partes oscuras, desconocidas y aterradoras de la tierra) no es una solución para nuestro actual problema político. La humanidad, que para todas las generaciones anteriores no fue más que un concepto o un ideal, se ha convertido en parte de una realidad urgente. Europa, tal como lo previó Kant, prescribió sus leyes a todos los demás continentes; pero el resultado, el surgimiento de la humanidad a partir de y junto a la continua existencia de muchas naciones, ha asumido un aspecto muy diferente del que previó Kant cuando vislumbró la unificación de la humanidad "en un futuro muy lejano".[2] La humanidad no debe su existencia a los sueños de los humanistas ni al razonamiento de los filósofos, ni siquiera, al menos no originalmente, a los hechos políticos sino casi exclusivamente al desarrollo técnico del mundo occidental. Cuando Europa comenzó a prescribir sus "leyes"a todos los demás continentes, ella misma ya había perdido su credibilidad en ellos. No menos manifiesto que el hecho de que la tecnología unió el mundo es el otro hecho de que Europa exportó a los cuatro rincones de la tierra sus procesos de desintegración, que habían comenzado en el mundo occidental con la caída de las creencias metafísicas y religiosas aceptadas tradicionalmente y habían acompañado el grandioso desarrollo de las ciencias naturales y la victoria del estado nación sobre todas las demás formas de gobierno. Las mismas fuerzas que tardaron siglos en destruir las antiguas creencias y las formas políticas de vida, y que tienen su lugar en el desarrollo continuo sólo de Occidente, apenas tardaron unas pocas décadas en desbaratarse, al influir externamente, creencias y formas de vida en todas las demás partes del mundo.

Es verdad que, por primera vez en la historia, todos los pueblos del mundo tienen un presente en común: ningún hecho de importancia en la historia de un país puede permanecer como un accidente marginal en la historia de cualquier otro. Cada país se ha convertido en el vecino casi inmediato de todos los demás

[2] "Idea for a Universal History with Cosmopolitan Intent", 1784.

países, y cada hombre siente el golpe de los hechos que suceden en el otro extremo del globo. Pero este presente real en común no se basa en un pasado común y no garantiza en absoluto un futuro común. La tecnología, al haber provisto la unidad del mundo, puede destruirla con la misma facilidad, y los medios de la comunicación global fueron diseñados al mismo tiempo que los medios de la posible destrucción global. Resulta difícil negar que en este momento, el símbolo más potente de la unidad de los hombres es la remota posibilidad de que las armas atómicas utilizadas por un país según la sabiduría política de unos pocos podría llegar a significar el fin de toda vida humana en la tierra. La solidaridad de la humanidad con respecto a esto es totalmente negativa; no sólo se basa en un interés común en un acuerdo que prohíbe el uso de armas atómicas sino, tal vez, también (dado que estos acuerdos comparten con todos los demás acuerdos el incierto destino de basarse en la buena fe) en un deseo común para un mundo que está un poco menos unificado.

Esta solidaridad negativa, basada en el temor de la destrucción global, tiene su correspondencia en un temor menos articulado, aunque no menos potente, de que la solidaridad de la humanidad puede ser significativa en un sentido positivo sólo si va acompañada de responsabilidad política. Nuestros conceptos políticos, según los cuales debemos asumir la responsabilidad por todos los asuntos políticos a nuestro alcance sin tener en cuenta la "culpabilidad" personal, porque como ciudadanos somos responsables de todo lo que hace nuestro gobierno en nombre del país, puede llevarnos a una situación intolerable de responsabilidad global. La solidaridad de la humanidad puede terminar siendo un peso insoportable, y no es sorprendente que las reacciones comunes a ella sean la apatía política, un nacionalismo partidario del aislamiento político o una rebelión desesperada contra todos los poderes en lugar de un entusiasmo o un deseo de renacimiento del humanismo. El idealismo de la tradición humanista de la ilustración y su concepto de la humanidad parecen un optimismo imprudente a la luz de las realidades actuales. Estas, por otra parte, hasta donde nos hayan traído un presente global sin un pasado común, amenazan con tornar irrelevantes todas las tradiciones y todas las historias particulares del pasado.

Contra este ambiente de realidades políticas y espirituales, del cual Jaspers es más consciente quizá que cualquier otro filósofo de nuestra época, es que debemos entender ese nuevo concepto de humanidad y las proposiciones de su filosofía. Kant pidió una vez a los historiadores de su época que escribieran una historia "con intención cosmopolita". Se podía "probar" con facilidad que todo el trabajo filosófico de Jaspers, desde su comienzo en *Psychology of World Views* (1919) hasta la historia mundial de la filosofía,[3] fue concebida "con orientación hacia la ciudadanía mundial". Si la solidaridad de la humanidad debe basarse en algo más sólido que el temor justificado de las habilidades demoníacas del hombre, si la nueva vecindad universal de todos los países tendrá como resultado algo más prometedor que un tremendo incremento en el odio mutuo y una especie de irritabilidad universal de todos contra todos los demás, deberá darse entonces un proceso de mutua comprensión y de autoclarificación progresiva en escala gigante. Y como requisito previo para un gobierno mundial según la opinión de Jaspers está la renuncia de la soberanía por el bien de una estructura política federada a nivel mundial, de modo que el requisito previo para este entendimiento mutuo sería la renuncia, no sólo a la propia tradición y al pasado nacional, sino a la autoridad obligatoria y la validez universal que siempre reclamaron la tradición y el pasado. Es a través de dicha ruptura, no con la tradición sino con la autoridad de la tradición, que Jaspers abordó la filosofía. Su *Psychology of World Views* niega el carácter absoluto de cualquier doctrina y pone en su lugar una relatividad universal, donde cada contenido filosófico específico se torna en un medio para la meditación individual. Se fuerza el caparazón que recubre la autoridad tradicional y los grandes contenidos del pasado se ponen libre y "alegremente" en comunicación unos con otros en la prueba de comunicarse con una filosofía actual y viviente.

En esta comunicación universal, mantenida unida por la experiencia existencial del filósofo actual, todo contenido metafísico dogmático se disuelve en procesos, en cadenas de pensamiento, los cuales, debido a su importancia en mi actual exis-

[3] Véase ahora: *The Great Philosophers*, vol. I, 1962, vol. II, 1966.

tencia y filosofía, dejan su lugar histórico fijo en la cadena de la cronología y entran en un reino del espíritu donde todos son contemporáneos. Sea lo que fuere que pienso, esto debe permanecer en comunicación constante con todo lo que ha sido pensado. No sólo porque "en filosofía, la novedad es un argumento en contra de la verdad", sino porque la filosofía actual no puede ser más que "la conclusión natural y necesaria del pensamiento occidental hasta la actualidad, la cándida síntesis originada por un principio lo suficientemente grande como para abarcar todo aquello que en un sentido es verdad". El principio en sí es comunicación; la verdad, que nunca puede aprehenderse como contenido dogmático, emerge como una sustancia "existencial" clarificada y articulada por la razón , comunicándose y apelando a la existencia razonable de la otra, comprensible y capaz de comprender todo lo demás. "La *Existenz* sólo se clarifica a través de la razón; la razón sólo tiene contenido a través de la *Existenz*".[4]

La pertinencia de estas consideraciones para una base filosófica de la unidad de la humanidad es manifiesta: "comunicación sin límite",[5] que al mismo tiempo significa la fe en la comprensibilidad de todas las verdades y la buena voluntad para revelar y escuchar como condición primaria todo el intercambio humano es una, si no la principal, idea de la filosofía de Jaspers. El punto es que aquí, por primera vez, no se concibe la comunicación como "expresión" de pensamientos y por lo tanto, secundaria al pensamiento en sí. La verdad es comunicativa en sí misma, desaparece y no puede ser concebida fuera de la comunicación; dentro del reino "existencial", la verdad y la comunicación son la misma cosa. "La verdad es aquello que nos une."[6] Sólo en la comunicación (tanto entre seres contemporáneos como entre los vivos y los muertos) la verdad se revela a sí misma.

Una filosofía que concibe la verdad y la comunicación como una única cosa ha dejado de lado la proverbial torre de marfil de la mera contemplación. El pensamiento se torna práctico aun-

[4] *Reason and Existence*, Nueva York, 1955, pág. 67

[5] "Grenzenlose Kommunikation" es un término que aparece en casi todos los trabajos de Jaspers.

[6] Compárese: "Vom lebendigen Geist der Universitat", 1946, en: *Rechenschaft und Ausblick*, (Munich, 1951), pág. 185.

que no pragmático; es una especie de práctica entre hombres, no el desenvolvimiento de un individuo en su soledad auto-elegida. Por lo que sé, Jaspers es el primero y único filósofo en haber protestado contra la soledad, a quien la soledad pareció "perniciosa" y quien se ha atrevido a cuestionar "todo pensamiento, toda experiencia, todo contenido" bajo este único aspecto: "¿Qué significan para la comunicación? ¿Estos ayudarán o impedirán la comunicación? ¿Seducen hacia la soledad u originan la comunicación?"[7] Las Filosofía ha perdido tanto su humildad ante la teología como su arrogancia con respecto a la vida común del hombre. Se ha convertido en *ancilla vitae*[8]

Esta actitud es de especial importancia dentro de la tradición filosófica alemana. Kant parece haber sido el último gran filósofo que tenía la tranquilidad de ser comprendido y de ser capaz de disipar malentendidos. El comentario de Hegel junto a su lecho de muerte (*se non è vero, è ben trovato*) se ha hecho famoso. "Nadie me ha comprendido excepto uno; y él me malentendió." Desde entonces, la creciente soledad de los filósofos en un mundo indiferente a la filosofía y fascinado por la ciencia ha dado por resultado la bien conocida y a menudo denunciada ambigüedad y oscuridad que para muchos parece ser típica de la filosofía alemana y que por cierto son el sello distintivo de todo pensamiento estrictamente solitario y no comunicativo. A nivel de la opinión común, esto significa que la claridad y la grandeza son vistas como cosas opuestas. Las numerosas declaraciones de Jaspers después de la guerra, sus artículos, conferencias, programas radiales, , estuvieron guiados por un intento de popularización, de hablar de filosofía sin utilizar terminología técnica, es decir, por la convicción de que se puede apelar a la razón y a la preocupación "existencial" en todos los hombres. Desde el punto de vista filosófico, esto ha sido posible sólo porque se concibe la verdad y la comunicación como la misma cosa.

[7] Compárese: "Uber meine Philosophie", 1941, en *op.cit.*, págs. 350-352.

[8] Jaspers no utiliza este término. A menudo, menciona que filosofar es una práctica, una "acción interna", etcétera. Aquí no podemos discutir la relación entre pensamiento y vida. Pero la siguiente oración puede mostrar en qué sentido podría justificarse mi uso interpretativo de *ancilla vitae*: "*Was im denkenden Leben getan werden muss, dem soll ein Philosophieren dienen, das erinnernd und vorausgreifend die Wahrheit offenbar macht*". *Ibídem*, pág. 356.

Desde una perspectiva filosófica , el peligro inherente a la nueva realidad de la humanidad parece ser que esta unidad, basada en los medios técnicos de comunicación y violencia, destruye todas las tradiciones nacionales y entierra los orígenes auténticos de toda existencia humana. Este proceso destructivo puede ser incluso considerado como un requisito previo necesario para la comprensión final entre hombres de todas las culturas, civilizaciones, razas y naciones. Su resultado sería una superficialidad que transformaría al hombre, tal como lo hemos conocido en los cinco mil años de historia, más allá de todo reconocimiento. Sería algo más que mera superficialidad; sería como si toda la dimensión de profundidad, sin la cual el pensamiento humano, incluso en el mero nivel de la invención técnica, no existiera y simplemente desapareciera. Esta nivelación sería mucho más radical que la nivelación al denominador común más bajo; llegaría por último al denominador del cual casi no tenemos noción alguna en la actualidad.

Siempre y cuando se conciba la verdad como separada e independiente de su expresión, como algo que no es comunicativo de por sí ni tampoco se comunica con la razón ni apela a la experiencia "existencial", es casi imposible no creer que este proceso destructivo será puesto en marcha inevitablemente por el mero automatismo de la tecnología que hizo del mundo una humanidad única y unida. Parece como si los pasados históricos de las naciones, en su total diversidad y disparidad, en su confusa variedad y extrañeza para cada uno, no son más que obstáculos en el camino hacia una unidad horriblemente vacía. Esto, por supuesto, es una decepción; si se destruyera alguna vez la dimensión de profundidad a partir de la cual se desarrollaron la ciencia y la tecnología modernas, es probable que la nueva unidad de humanidad no pueda ni siquiera sobrevivir técnicamente. Todo parece depender entonces de la posibilidad de hacer que los pasados nacionales, en su desigualdad, entren en comunicación entre sí como la única manera de alcanzar el sistema global de comunicación que cubre la superficie de la Tierra.

Bajo la luz de estas reflexiones , Jaspers hizo el gran descubrimiento histórico que se convirtió en la piedra angular de su filosofía de historia, su origen y su objetivo. La noción bíblica de que todos los hombres descienden de Adán y comparten el

mismo origen y de que todos viajan hacia el mismo objetivo de la salvación y el juicio final está más allá de todo conocimiento y de toda prueba. La filosofía cristiana de la historia, desde Agustín hasta Hegel, vio en la aparición de Cristo el momento crucial y el centro de la historia mundial. Como tal, sólo es válido para los creyentes cristianos; y si sostiene su autoridad sobre todos, lo hace en la forma de una unidad de humanidad como cualquier otro mito que puede enseñar una pluralidad de comienzos y fines.

Contra esta y otras filosofías de la historia similares que elaboran un concepto de una historia mundial sobre la base de la experiencia histórica de un pueblo o de una parte en particular del mundo, Jaspers ha descubierto un eje histórico empírico que otorga a todas las naciones "un marco común de autocomprensión histórica". El eje de la historia mundial parece pasar a través del siglo V a.C., en medio del proceso espiritual entre 800 y 200 a.C., Confucio y Lao-tse en China, los Upanishads y Buda en India, Zaratustra en Persia, los profetas de Palestina, Homero, los filósofos., las tragedias griegas.[9] Una característica de los hechos que tuvieron lugar en esta era es que estaban totalmente desconectados, que se convirtieron en los orígenes de las grandes civilizaciones históricas del mundo y que estos orígenes, en su misma diferenciación, tenían algo único en común. Esta peculiar igualdad puede estudiarse y definirse de varias maneras: es la época cuando se utilizaban o descartaban mitologías para la base de las grandes religiones del mundo con su concepto de Un Dios trascendente; cuando la filosofía hace su aparición en todas partes: el hombre descubrre al Ser como un todo y a sí mismo como básicamente diferente de todos los demás seres; cuando, por primera vez, el hombre se torna en un enigma para sí mismo (según las palabras de Agustín), se vuelve consciente de la conciencia, empieza a pensar sobre el pensamiento; cuando en todas partes aparecen grandes personalidades que no aceptarán más o serán aceptadas como meros miembros de sus respectivas comunidades sino que se consideran individuos y diseñan nuevos modos individuales de vida: la vida del hombre inteligente, la vida del profeta, la vida del ermitaño que se aparta de la sociedad y se interna en una nueva espiritualidad e intimidad. To-

[9] *Origin*, pág. 1 en adelante.

das las categorías básicas de nuestro pensamiento y todos los principios básicos de nuestras creencias fueron creados durante este período. Fue la época en que la humanidad descubrió por primera vez la condición humana en la Tierra, de modo que a partir de entonces, la mera secuencia cronológica de sucesos podía convertirse en un relato y los relatos ser transformados en historia, un importante objeto de reflexión y de entendimiento. El eje histórico de la humanidad es entonces "una era aproximadamente a mediados del último milenio a.C., para lo cual, todo aquello que lo precedió parece haber sido una preparación y con lo cual se relaciona todo lo subsecuente. La historia mundial de la humanidad deriva su estructura de este período. No es un eje del cual podamos afirmar un carácter permanente, absoluto y único. Pero es el eje de la breve historia mundial que ha tenido lugar hasta la actualidad, aquella que, en la conciencia de todos los hombres, podría representar la base de la unidad histórica que reconocen en la solidaridad. El eje real sería entonces la encarnación de un eje ideal, alrededor del cual se ve atraído el movimiento de la humanidad".[10]

En esta perspectiva, la nueva unidad de la humanidad podría adquirir un pasado propio a través de un sistema de comunicación, donde los diferentes orígenes de la humanidad se revelarían en su misma igualdad. Pero esta igualdad está lejos de ser uniformidad: así como el hombre y la mujer pueden ser iguales, es decir humanos, sólo al ser absolutamente distintos el uno del otro, lo nacional de cada país puede entrar a esta historia mundial de la humanidad sólo al permanecer y aferrarse con obstinación a lo que es. Un ciudadano mundial, viviendo bajo la tiranía de un imperio mundial y hablando y pensando en una especie de esperanto glorificado, no sería más hermafrodita que monstruoso. El lazo entre los hombres es, subjetivamente, la "voluntad de una comunicación sin límite" y, objetivamente, el hecho de la comprensión universal. La unidad de la humanidad y su solidaridad no pueden consistir en un acuerdo universal sobre una religión, o una filosofía o una forma de gobierno sino en la creencia de que los varios aspectos que forman una Unidad se manifiestan y ocultan al mismo tiempo en la diversidad.

[10] *Ibídem*, pág. 262 en adelante.

La era fundamental comenzó el desarrollo de las grandes civilizaciones del mundo que juntas constituyen aquello que usualmente denominamos historia mundial y finalizó un período que, debido a su desarrollo subsecuente, denominamos prehistórico. Si pensamos en nuestra propia era en términos de su designio histórico, podemos llegar a la conclusión de que el surgimiento de la humanidad como una realidad política tangible marca el final de dicho período de historia mundial que comenzó en la era fundamental. Jaspers, en cierta forma, está de acuerdo con el sentimiento bastante común de que nuestra época ha llegado a su fin, pero disiente con el énfasis en la fatalidad que suele acompañar dicho diagnóstico. "Vivimos como si siguiéramos golpeando puertas que permanecen cerradas para nosotros".[11] Aquello que tan claramente aparece como un final se entiende mejor como un comienzo cuyo significado más íntimo aún no logramos captar. Nuestro presente es enfáticamente, y no sólo lógicamente, el suspenso entre un no-más y un no-todavía. Lo que comienza ahora, después del final de la historia mundial, es la historia de la humanidad. Qué terminará siendo esto, es algo que no sabemos. Podemos prepararnos para ello a través de una filosofía de la humanidad cuyo concepto principal sería el concepto de comunicación de Jaspers. Esta filosofía no abolirá, ni siquiera criticará, los grandes sistemas filosóficos del pasado en India, China y Occidente, pero les sacará sus reclamos metafísificos dogmáticos, los disolverá en series de pensamientos que se encuentran y se cruzan entre sí y por último retienen sólo aquello que es universalmente comunicativo. Una filosofía de la humanidad se distingue de una filosofía del hombre por su insistencia en el hecho de que no es un Hombre, hablándose a sí mismo en el diálogo de la soledad, sino hombres hablando y comunicándose entre sí, los que habitan la tierra. Claro que la filosofía de la humanidad no puede prescribir ninguna acción política en particular sino que puede comprender la política como uno de los grandes reinos humanos de la vida contra todas las filosofías anteriores que, desde Platón, consideraron el *bios politikos* como una forma inferior de vida, y la política como un mal necesario o,

[11] "Vom Europäischen Geist" (1946), en *Rechenschaft und Ausblick*, página 260.

en las palabras de Madison, "la mayor de todas las reflexiones sobre la naturaleza humana".[12]

Para poder comprender la importancia filosófica del concepto de Jaspers sobre la humanidad y la ciudadanía mundial, sería acertado recordar el concepto de humanidad de Kant y la noción de Hegel sobre la historia mundial, dado que ellos dos constituyen su medio ambiente tradicional. Kant veía la humanidad como un último resultado posible de la historia. Afirma que la historia no ofrecería otra cosa que la visión de "melancólica casualidad" (trostloses ungefähr) si no existiera una esperanza justificada de que las acciones desconectadas e impredecibles de los hombres podrían originar una humanidad como una comunidad unida desde el punto de vista político junto con la humanidad del hombre totalmente desarrollada. Lo que se ve "de las acciones de los hombres en el gran escenario del mundo... parece estar entremezclado con locura, vanidad infantil, malicia infantil y ansias de destrucción", y sólo puede adquirir significado si suponemos que existe una secreta "intención de la naturaleza en este curso sin sentido de los asuntos humanos"[13] que trabaja a espaldas de los hombres. Es interesante notar, y característico de nuestra tradición de pensamiento político, que fue Kant y no Hegel el primero en concebir una sagaz fuerza secreta para hallar algún significado en la historia política. La experiencia que yace detrás de esto es la de Hamlet: "Nuestros pensamientos son nuestros, sus fines no nos pertenecen", excepto que esta experiencia fue en particular humillante para una filosofoía cuyo centro era la dignidad y la autonomía del hombre. Para Kant, la humanidad era el estado ideal en el "futuro muy lejano"donde la dignidad del hombre coincidiría con la condición humana de la tierra. Pero este estado ideal pondría necesariamente un punto final a la política y a la acción política tal como la conocemos en la actualidad y cuyas locuras y vanidades quedan registradas en la historia. Kant prevé un futuro muy lejano cuando la historia del pasado de haya convertido en "la educación de la humanidad, según palabras de Lessing. La historia de la humanidad no tendría

[12] *The Federalist*, Nº 51.

[13] "Idea for a Universal History", *op.cit.*, Introducción.

entonces "mayor interés que la historia natural, donde se considera el estado actual de cada especie como el *telos* inherente a todo desarrollo previo, su fin en el doble sentido de propósito y conclusión.

Para Hegel la humanidad se manifiesta a sí misma en el "espíritu del mundo"; en su quintaesencia está siempre allí en una de sus etapas históricas de desarrollo, pero nunca puede llegar a convertirse en una realidad política. También tiene su origen en una sagaz fuerza secreta; pero "el artificio de la razón" es distinto de "la astucia de la naturaleza", en tanto que sólo puede ser percibida por la mirada contemplativa del filósofo, para quien sólo tiene sentido la cadena de sucesos sin sentido y aparentemente arbitrarios. El punto culminante de la historia mundial no es el surgimiento real de la humanidad, sino el momento en que el espíritu mundial adquiere timidez en una filosofía, cuando lo Absoluto se revela por fin al pensamiento. La historia mundial, el espíritu mundial y la humanidad casi no poseen connotaciones políticas en la obra de Hegel, a pesar de los fuertes impulsos políticos del joven Hegel. Se convirtieron de inmediato, y con bastante acierto, en las ideas principales de las ciencias históricas, pero siguieron sin una influencia notable en la ciencia política. Fue en Marx, quien decidió "volver a poner a Hegel sobre sus pies", es decir, cambiar la *interpretación* de la historia por el hecho de *hacer* historia, que estos conceptos mostraron su importancia política. Y esta es una historia totalmente diferente. Es obvio que no importa qué distante o cercana esté la realización de la humanidad, sólo se puede ser ciudadano mundial dentro del marco de las categorías de Kant. Lo mejor que puede sucederle a cualquier individuo en el sistema hegeliano de revelación histórica del espíritu mundial es tener la buena fortuna de nacer entre las personas correctas y en el momento histórico correcto, de modo que el nacimiento de una persona coincida con la revelación del espíritu mundial en este período en particular. Para Hegel, ser miembro de la humanidad histórica significaba ser griego y no un bárbaro del siglo V a.C., un ciudadano romano y no uno griego en los primeros siglos de nuestra era, ser cristiano y no judío en la Edad Media, etcétera.

Comparado con Kant, el concepto de humanidad y de ciudadanía mundial de Jaspers es histórico; comparado con Hegel, es

político. De alguna manera combina la profundidad de la experiencia histórica de Hegel con la gran sabiduría política de Kant. Sin embargo, lo que distingue a Jaspers de ambos es decisivo. Jaspers no cree en la "casualidad melancólica" de la acción política y las locuras de la historia registrada ni tampoco en la existencia de una sagaz fuerza secreta que manipula al hombre hacia la sabiduría. Ha abandonado el concepto de Kant de una "buena voluntad"que, al basarse en la razón, es incapaz de la acción.[14] Ha roto tanto con la desesperación como con la consolación del idealismo alemán en filosofía. Si la filosofía debe convertirse en *ancilla vitae*, no hay duda de la función que debe cumplir: según las palabras de Kant, tendrá que "llevar la antorcha delante de su graciosa dama en lugar de la cola de su vestido, por detrás."[15]

La historia de la humanidad que prevé Jaspers no es la historia mundial de Hegel, donde el espíritu mundial utiliza y consume país tras país, pueblo tras pueblo, en las etapas de su realización gradual. Y la unidad de la humanidad en su actual realidad está lejos de ser el consuelo o la recompensa de toda la historia del pasado tal como deseaba que fuera Kant. Desde el punto de vista político, la nueva y frágil unidad originada por el dominio técnico sobre la tierra puede ser garantizada dentro de un marco de acuerdos mutuos universales, que podrían conducir a una estructura federada mundialmente. Para esto, la filosofía política no puede hacer más que describir y prescribir el nuevo principio de acción política. Al igual que, según Kant, nada debería suceder jamás en una guerra que imposibilitara una paz y reconciliación futuras, según las implicaciones de la filosofía de Jaspers, nada debería suceder en la actualidad que fuera contrario a la solidaridad existente de la humanidad. Esto, a largo plazo, puede significar que debe descartarse la guerra del arsenal de medios políticos, no sólo porque la posibilidad de una guerra atómica pondría en peligro la existencia de toda la humanidad sino porque cada guerra, sin importar lo limitada en el uso de medios y en territorio, afecta de manera inmediata y directa a toda la hu-

[14] "...la venerada, pero prácticamente inútil buena voluntad que se basa en la razón", "To Eternal Peace", 1795, traducción citada de Carl Joachim Friedrich, Modern Library edition.

[15] *Ibídem*.

manidad. La abolición de la guerra, al igual que la abolición de una pluralidad de estados soberanos también albergarían sus propios peligros particulares; los distintos ejércitos con sus viejas tradiciones y códigos de honor más o menos respetados serían reemplazados por fuerzas policiales federadas, y nuestras experiencias con los modernos estados policiales y gobiernos totalitarios, donde el viejo poder del ejército es eclipsado por la creciente omnipotencia de la policía, no alcanzan a convertirnos en superoptimistas sobre esta perspectiva. Sin embargo, todo esto está en un futuro muy lejano.

Isak Dinesen

1885-1963

Las grandes pasiones son tan raras
como las obras maestras.
BALZAC

La baronesa Karen Blixen, cuyo nombre de soltera era Karen Christentze Dinesen (llamada Tanne por su familia y Tania primero por su amante y luego por sus amigos), fue la autora danesa de rara distinción que escribió en inglés por lealtad a la lengua de su amante muerto y, siguiendo el espíritu de la antigua coquetería, ocultó apenas su autoría agregando a su apellido de soltera el seudónimo masculino "Isak", el que ríe. Se suponía que la risa debía encargarse de varios problemas inquietantes, el menos importante de los cuales fue, tal vez, su firme convicción de que no era muy apropiado para una mujer ser escritora y por lo tanto, una figura pública; la luz que ilumina el área pública es demasiado fuerte como para ser halagadora. Había tenido experiencia en esta cuestión dado que su madre fue una de las sufragistas, activa en la lucha por el derecho de voto de las mujeres en Dinamarca, y probablemente, una de esas excelentes mujeres que nunca provocarían a un hombre para seducirlo. Cuando tenía veinte años, había escrito y publicado algunos cuentos e incluso la habían alentado para que continuara, pero ella se negó a hacerlo. "Nunca quiso ser escritora", "tenía un miedo intuitivo a sentirse atrapada" y cada profesión, que invariablemente asigna un rol definitivo en la vida, habría sido una trampa, resguardándola de las infinitas posibilidades de la vida misma. Tenía más de cuarenta y cinco años cuando comenzó a escribir profesional-

mente y casi cincuenta cuando apareció su primer libro: *Seven Gothic Tales*. En esa época, había descubierto (tal como nos lo hace saber a través de "Los Soñadores") que la mayor trampa en la vida es la propia identidad. "No seré nunca más una sola persona... Nunca más tendré mi corazón y toda mi vida unida a una sola mujer", y que lo mejor que se les podía dar a los amigos (por ejemplo, Marcus Cocoza en el cuento) era no preocuparse "demasiado sobre Marcus Cocoza", pues esto significa "en realidad ser su esclavo y prisionero". Por lo tanto, la trampa no era tanto el hecho de escribir o de hacerlo en forma profesional sino tomarse a uno mismo en serio e identificar a la mujer con el autor cuya identidad queda confirmada, en forma inevitable, en público. El hecho de que el dolor de haber perdido su vida y su amante en Africa tendrían que haberla convertido en escritora y haberle dado una especie de segunda vida se entendía mejor como una broma, y "A Dios le encantan las bromas" se convirtió en su máxima durante los últimos años de su vida. (Le gustaba vivir con esos lemas y había comenzado con *navigare necesse est, vivere non necesse est*, para luego adoptar el lema de Denys Finch-Hatton: *Je responderay*, responderé y daré cuenta).

Pero había algo más que el temor de ser atrapada que la hacía defenderse enfáticamente (en entrevista tras entrevista) contra la noción común de que ella fuera una escritora nata y una "artista creativa". La verdad es que ella jamás sintió ninguna ambición o necesidad en particular de escribir, y mucho menos de ser escritora; lo poco que había escrito en Africa podía ser omitido, pues sólo le había servido en "épocas de sequía" para dispersar sus preocupaciones sobre la granja y aliviar su aburrimiento cuando no tenía otra cosa que hacer. Sólo en una ocasión "había creado algo de ficción para hacer dinero", y a pesar de que con *The Angelic Avengers* hizo algo de dinero, fue "terrible". No, había comenzado a escribir por el simple hecho de "que tenía que sobrevivir" y "sólo sabía hacer dos cosas: cocinar y... tal vez, escribir". Había aprendido a cocinar primero en París y luego en Africa para agasajar a sus amigos, y para entretener tanto a sus amigos como a los nativos, había aprendido a contar historias. "Si hubiera podido permanecer en Africa, jamás se habría convertido en escritora". Pues, *moi, je suis une conteuse, et rien qu'une conteuse. C'est l'histoire elle-même qui m'intéresse, et la fa-*

çon de la raconter. ("Yo, yo soy una relatora de cuentos y nada más. Lo que me interesa es la historia y la forma de relatarla"). Lo único que necesitaba para empezar era la vida y el mundo, casi cualquier tipo de mundo o de medio; pues el mundo está lleno de historias, de hechos y ocurrencias, de sucesos extraños que sólo aguardan a ser contados, y la razón por la cual, por lo general, estos hechos no son relatados es, según Isak Dinesen, la falta de imaginación: pues sólo si puedes ser imaginativo con lo que de todas maneras ha sucedido, repetirlo en la imaginación, verás las historias, y sólo si tienes la paciencia de contarlas una y otra vez ("*Je me les raconte et reraconte*") podrás llegar a contarlas bien. Esto, claro está, es lo que hizo durante toda su vida, pero no para convertirse en una artista, ni siquiera para convertirse en una de esas viejas y sabias relatoras profesionales de cuentos que hallamos en sus libros. Sin repetir la vida en la imaginación no se puede estar del todo vivo, la "falta de imaginación" impide que las personas "existan". "Sé leal a la historia", tal como una de sus relatoras le advierte a la joven, "sé eterna y constantemente leal a la historia"; esto no significa otra cosa que: sea leal a la vida, no crees la ficción sino acepta lo que la vida te da, demuestra que mereces lo que sea recordándolo y analizándolo, repitiéndolo en tu imaginación; ésta es la forma de mantenerse con vida. Y vivir en el sentido de estar plenamente viva fue desde un principio y siguió siéndolo hasta el final su único objetivo y deseo. "Vida, no te dejaré ir a menos que me bendigas, sólo entonces te dejaré ir". La recompensa de relatar historias es poder dejar ir: "Cuando el relator es leal... a la historia, allí, en el final, hablará el silencio. Allí donde se ha traicionado la historia, el silencio no es otra cosa que vacío. Pero nosotros, los fieles, cuando hemos dicho nuestra última palabra, oiremos la voz del silencio".

Para ello, sin lugar a dudas, se requiere habilidad, y en este sentido el hecho de relatar historias no sólo es parte de la vida sino que puede convertirse en un arte por derecho propio. Para convertirse en artista también se necesita tiempo y una cierta separación de la tarea impetuosa e intoxicante del mero hecho de vivir que, quizá, sólo el artista nato pueda lograr en medio de la vida. De todas formas, en el caso de esta escritora, una gruesa línea divide su vida de su vida posterior como autora. Sólo cuando perdió lo que había constituido su vida, su hogar en África y su

amante, cuando regresó a Rungstedlund con un completo "fracaso" y nada en sus manos excepto el dolor, la tristeza y los recuerdos, pudo convertirse en artista y en el "éxito" que de otra forma jamás hubiese logrado ser: "A Dios le encantan las bromas", y las bromas divinas, tal como los griegos bien lo sabían, suelen ser crueles. Lo que hizo ella entonces fue único en la literatura contemporánea a pesar de que podría comparárselo con algunos escritores del siglo XIX (se me ocurren en particular las anécdotas y los cuentos de Heinrich Kleist y algunos cuentos que Johann Peter Hebel, en especial *Unverhofftes Wiedersehen*. Eudora Welty lo definió en forma definitiva en una frase corta de extrema precisión: "Ella hacía una esencia de una historia; un elixir de una esencia; y a partir del elixir comenzaba una vez más a componer la historia".

La relación de la vida de un artista con su trabajo siempre ha planteado problemas embarazosos, y nuestra ansiedad por ver registrado, mostrado y discutido en público lo que una vez eran asuntos estrictamente privados es tal vez menos legítimo de lo que nuestra curiosidad está dispuesta a admitir. Lamentablemente, las preguntas que pueden plantearse sobre la biografía de Parmenia Miguel (*Titania, The Biography of Isak Dinesen*, Random House, 1967) no son de este orden. Decir que el trabajo es indescriptible es ser demasiado benevolentes, y a pesar de que cinco años dedicados a la investigación aportaron aparentemente "el material suficiente... para un trabajo monumental", no obtenemos más que citas de material publicado con anterioridad ya sea en libros y entrevistas sobre el tema o del libro: *Isak Dinesen: A Memorial*, que Random House publicó en 1965. Los pocos hechos aquí revelados por primera vez muestran una falta total de artificio, que podría haber sido detectada por cualquier compilador. (Un hombre a punto de suicidarse [su padre] no pudo haber declarado tener "una premonición... sobre su muerte próxima"; en la pág. 36 se nos informa que su primer amor debe "permanecer en el anonimato", pero sin embargo en la pág. 210 nos revela su nombre; nos dice como al pasar que su padre "había simpatizado con los comuneros y que tenía tendencia de izquierda" y, a través de la voz de una tía, nos enteramos de que "sentía una tristeza profunda por los horrores que había presenciado durante la Comuna de París". Podríamos llegar a la conclusión

de que era un hombre desilusionado si no supiéramos por el memorial previamente mencionado que luego escribió un libro de memorias "donde... rinde justicia al patriotismo e idealismo de los 'comuneros' ". Su hijo confirma la simpatía de su padre por la Comuna y agrega que "en el parlamento su partido era la Izquierda"). Peor que estos descuidos es la equivocada *délicatesse* aplicada al más importante de los nuevos hechos que contiene el libro: la infección venérea; el marido del que se había divorciado pero cuyo nombre y título mantenía (¿tal vez por la "satisfacción de ser llamada baronesa, tal como sugiere su biógrafo?) le dejó "una herencia de enfermedad", cuyas consecuencias sufrió toda la vida. Su historia clínica habría sido de sumo interés; su secretaria relata hasta qué punto los últimos años de su vida estuvieron consumidos por "una lucha heroica contra las desventajas de la enfermedad... como si un ser humano tratara de detener una avalancha". Y lo peor de todo es la impertinencia ocasional, casi inocente, tan típica de los adoradores profesionales que rodean a la mayoría de las celebridades; Hemingway, quien en su discurso de agradecimiento al aceptar el Premio Nobel dijo que deberían habérselo dado a "esa hermosa escritora Isak Dinesen", "no podía evitar envidiar el aplomo y la sofisticación [de Tania]" y "necesitaba matar para demostrar su hombría, extirpar la inseguridad que en realidad nunca conquistó". Todo esto era innecesario y hubiera sido mejor no decir nada al respecto, si no fuera por el lamentable hecho de que fue la misma Isak Dinesen (¿o fue la baronesa Karen Blixen?) quien había encargado esta biografía y pasó horas y días con Migel para darle instrucciones y, poco antes de morir, le recordó una vez más acerca de "mi libro", arrancándole la promesa de que lo terminaría "en cuanto muera". Y bien, ni la vanidad ni la necesidad de adoración (el triste sustituto de la confirmación suprema de la propia existencia que sólo el amor, el amor mutuo, puede dar) pertenece a los pecados mortales; pero son apuntadores no superados cuando necesitamos sugerencias sobre cómo ponernos en ridículo.

Es obvio que nadie podría haber relatado la historia de su vida como ella misma y la pregunta de por qué no escribió su autobiografía es tan fascinante como incontestable. (Qué pena que su biógrafa nunca le hizo esta pregunta tan obvia). El libro *Africa mía*, que a menudo se considera autobiográfico, es bastante reti-

cente y casi no habla de todas las cuestiones que su biógrafo debería plantear. No nos cuenta nada sobre su infeliz matrimonio y su divorcio y sólo el lector cuidadoso se dará cuenta de que Denys Finch-Hatton fue algo más que un amigo y visitante regular. El libro es, tal como lo señala su mejor crítico, Robert Langbaum, "una auténtica novela pastoral, tal vez la mejor prosa pastoral de nuestro tiempo", y debido a que es pastoral y no dramática, ni siquiera en la narración de la muerte de Denys Finch-Hatton en un accidente aéreo y de las últimas semanas desoladas en los cuartos vacíos y las cajas con sus cosas, puede incorporar muchas historias pero sólo insinuar, por medio de raras y tenues aluciones, la historia subyacente en una ***grande passion*** que fue entonces y siguió siéndolo hasta el final, la fuente inspiradora de sus relatos. Ni en Africa ni en ningún otro momento de su vida escondió nada; debió de haber estado orgullosa de haber sido la amante de este hombre que en sus descripciones aparece curiosamente sin vida. En *Africa mía* admite su relación sólo por implicación (en Africa, él no tenía otro hogar que la granja, vivía en mi casa entre sus Safaris", y cuando regresaba la casa "mostraba lo que había en ella; hablaba, tal como hablan las plantaciones de café, cuando florecen con los primeros chaparrones de la estación de lluvia"; luego "las cosas de la granja decían lo que en realidad eran". Y ella, al haber "inventado muchas [historias] cuando él no estaba", se sentaría en el suelo con las piernas cruzadas como Sherezada".

Cuando ella se llamó a sí misma Sherezada, se refería a algo más que a los críticos literarios que luego siguieron su ejemplo, más que sus relatos, el "*Moi, je suis une conteuse et rien qu'une conteuse*". Las Mil y Una Noches (para "ella estos cuentos estaban por encima de todo") no sólo eran entretenimientos; produjeron tres hijos varones. Y su amante, que "cuando venía a la granja le preguntaba: '¿Tienes una historia?' se parecía al rey árabe quien "al ser inquieto le encantaba la idea de escuchar un cuento". Denys Finch-Hatton y su amigo, Berkeley Cole, pertenecían a la generación de jóvenes que desde la Primera Guerra Mundial estuvieron en desacuerdo con seguir las convenciones y cumplir con los deberes de la vida cotidiana, con hacer carrera y desempeñar sus roles en una sociedad que los aburría al máximo. Algunos se hicieron revolucionarios y vivían en la tierrra de

ensueños del futuro; otros, por el contrario, elegían la tierra de ensueños del pasado y vivían como "en un mundo que ya no existía". Todos compartían la fundamental convicción de que "no pertenecían a su siglo". (En lenguaje político, podría decirse que eran antiliberales siempre y cuando el liberalismo significara aceptar el mundo tal como era junto con la esperanza de su "progreso"; los historiadores saben hasta qué punto coinciden la crítica conservativa y la crítica revolucionaria del mundo burgués). De todas formas, deseaban ser "parias" y "desertores", listos "a pagar por su obstinación" en lugar de asentarse y fundar una familia. Denys Finch-Hatton iba y venía a su antojo y nada estaba más lejos de su mente que el lazo del matrimonio. Nada podía atarlo y hacerlo regresar excepto la llama de la pasión, y la mejor forma de impedir que esa llama se extinguiera por el tiempo y la inevitable repetición, por el hecho de conocerse demasiado bien y de haber oído todas las historias, era crear nuevas incansablemente. Ella estaba tan ansiosa por entretener como Sherezada y no menos consciente de que su fracaso significaría su muerte.

De allí la *grande passion* con África, aún salvaje, sin domesticar, el escenario perfecto. Allí se podía trazar una línea "entre la respetabilidad y la decencia y [dividir] a las amistades, humanas y animales, según la doctrina. Los animales domésticos entran dentro de la clasificación de respetables y los salvajes, de decentes; se sostenía que mientras la existencia y el prestigio de los primeros se decidía por su relación con la comunidad, los otros estaban en contacto directo con Dios. Los cerdos y aves eran merecedores de nuestro respeto siempre y cuando devolvieran lealmente lo que se invertía en ellos, y... se comportaran tal como se esperaba de ellos. Nosotros nos inscribíamos con los animales salvajes, admitiendo con tristeza la insuficiencia de nuestra devolución a la comunidad (y a nuestras hipotecas) pero dándonos cuenta de que no podíamos renunciar, ni siquiera para obtener la más alta aprobación de aquello que nos rodeaba, a ese contacto directo con Dios que compartíamos con el hipopótamo y el flamenco". Entre las emociones, *la grande passion* es tan destructiva de aquello que es socialmente aceptable, tan despreciativa de aquello que es "merecedor de nuestro respeto", como lo eran los parias y los desertores de la sociedad civilizada de la

que provenían. Pero la vida se vive en sociedad y, por lo tanto, el amor (no el amor romántico que prepara el escenario para la felicidad marital) también es destructivo de la vida, como bien sabemos a través de las famosas parejas de amantes en la historia y la literatura que terminaron en el dolor. Escapar de la sociedad: ¿eso no podría significar poseer no una gran pasión sino una vida apasionada? ¿No fue esa la razón por la que ella abandonó Dinamarca, para exponerse a una vida sin la protección de la sociedad? "¿Qué tenía que hacer yo para poner mi corazón en África?", se preguntó, y la respuesta le llegó en la canción de "Jesucristo" cuyas "palabras han sido como una lámpara para mis pies y una luz en mi camino"...

Quien huye de la ambición
y gusta vivir al sol,
buscar su propia comida,
y se contenta con lo que tiene,
ven acá, ven acá, ven acá:
aquí no hallarás ningún enemigo,
salvo el invierno y un clima difícil.

Y si llegara a suceder
que algún hombre se torne estúpido
dejando su fortuna y su comodidad,
haciendo caso a su obstinación,
ducdame, ducdame, ducdame:
aquí encontrará
grandes tontos como él,
si es que viene a mí.

Sherezada, con todo lo que su nombre implica, que vivía entre los "grandes tontos" de Shakespeare, quien dejó la ambición y el amor para vivir al sol, y al haber encontrado un lugar a "tres mil metros de altura" desde donde burlarse de la "ambición de los recién llegados de las misiones, de la gente de negocios y del mismo gobierno, para hacer respetable el continente africano", que sólo quería conservar a los nativos, los animales salvajes y a los parias y desertores más salvajes de Europa, los aventureros que se convertían en guías y en cazadores de safaris, en "su inocencia del período antes de la Caída": eso es lo que ella quería ser, cómo quería vivir, y cómo se veía a sí misma. No era necesa-

riamente como aparecía ante los demás, en particular ante su amante. El la llamó primero Tania y luego lo cambió por Titania. ("Hay tanta magia en esta gente y esta tierra", le dijo ella a él; y Denys "le sonrió con afectuosa condescendencia. 'La magia no está en la gente o en la tierra, sino en el ojo del espectador... Tú le das tu propia magia, Tania... Titania' "). Parmenia Migel eligió su nombre como título para su biografía, y no habría sido malo si hubiese recordado que el nombre implica algo más que la reina de las hadas y su "magia". Los dos amantes entre los que el nombre cayó por primera vez, siempre citando a Shakespeare, sabían algo más; sabían que la reina de las hadas era capaz de enamorarse de Bottom y que tenía una idea irreal de sus propios poderes mágicos:

"Y purgaré tu pesadez mortal para que puedas
partir como un espíritu etéreo".

Pues bien, Bottom no se transformó en ningún espíritu etéreo y Puck nos cuenta la verdad sobre el asunto con propósitos prácticos:

"Mi amante está enamorada de un monstruo...
Titania despertó y de inmediato se enamoró de un tonto".

El problema es que la magia probó ser, una vez más, totalmente ineficaz. La catástrofe que por fin la alcanzó se la había buscado ella misma, cuando decidió quedarse en la granja aun cuando debió saber que cultivar café "a tanta altitud no era provechoso", y para empeorar las cosas, ella "no sabía ni aprendió demasiado sobre el café y persistió en la convicción de que su poder intuitivo le diría qué hacer", tal como lo señaló su hermano con tiernas reminiscencias después de su muerte. Sólo cuando fue arrojada de la tierra que durante diecisiete años, mantenida con el dinero de su familia, le había permitido ser Reina, Reina de los cuentos, entendió la verdad. Al recordar desde lejos a su cocinero africano, Kamante, escribió: "Allí donde el gran chef caminaba sumido en sus pensamientos, lleno de sabiduría, nadie ve otra cosa que a un Kikuyu pequeño y patizambo, un enano de cara chata e inexpresiva". Sí, nadie excepto ella, que siempre repetía todo en la magia de su imaginación de donde surgían las historias. Sin embargo, el punto de la cuestión es que incluso es-

ta desproporción, una vez descubierta, puede convertirse en material para una historia. Volvemos entonces a encontrar a Titania en "Los soñadores", sólo que ahora se llama "Donna Quixota de la Mancha" y le recuerda al viejo sabio judío, que en la historia juega el papel de Puck, de las "serpientes danzarinas" que una vez vio en la India, serpientes que "no son venenosas" y que matan, si es que matan, sólo por la fuerza de su abrazo. "De hecho, el verla desplegando sus grandes espirales para revolverse y por fin aplastar un ratón de campo es suficiente para hacernos desternillar de risa". En cierta forma, es así como uno se siente al leer página tras página sobre sus "éxitos" posteriores en la vida y cómo los disfrutaba, magnificándolos fuera de proporción; que tanta intensidad, tanta pasión se gastara en las selecciones del Club-del-libro-del-mes y en membrecías honorarias en sociedades prestigiosas, que el primer discernimiento de que la pena es mejor que nada, de que "entre el dolor y la nada prefiero el dolor" (Faulkner), sea finalmente premiado con pequeños intercambios de premios y honores debe ser triste desde un punto de vista retrospectivo; el espectáculo en sí debió haber estado muy cerca de la comedia.

Los cuentos salvaron su amor y los cuentos también salvaron su vida después del desastre. "Se puede soportar todo el dolor si se lo pone en una historia o se cuenta una historia de él". La historia revela el significado de aquello que de otra manera seguiría siendo una secuencia insoportable de meros acontecimientos. "El genio silencioso y abarcador del consentimiento" que es también el genio de la verdadera fe (cuando su sirviente árabe se entera de la muerte de Denys Finch-Hatton, responde "Dios es grande", igual que el Kaddish hebreo, la plegaria de muerte dicha por su familiar más cercano no dice más que "Sagrado sea Su nombre") surge a partir de la historia porque en la repetición de la imaginación los hechos se han convertido en lo que ella denominaría "destino". Para ello, para ser uno con el propio destino de modo que nadie pueda distinguir a la bailarina del baile, la respuesta a la pregunta: ¿Quién eres? será la respuesta del cardenal: "Permítame... responderle en la forma clásica y contarle una historia", es la única aspiración que vale el hecho de que se nos haya otorgado la vida. Esto también se denomina orgullo y la verdadera línea divisoria entre las personas es

si son capaces de "enamorarse de [su] destino" o si "aceptan como éxito lo que otros garantizan como tal... en la cita del día. Ellos tiemblan, con razón, ante su destino." Todas sus historias son en realidad "Anécdotas del destino", y nos dicen una y otra vez cómo al final tendremos el privilegio de juzgar o, para decirlo de otro modo, cómo perseguir uno de los "dos caminos de pensamiento para una persona inteligente...: ¿Qué quiso significar Dios al crear el mundo, el mar y el desierto, el caballo, los vientos, la mujer, el ámbar, los peces y el vino?"

Es cierto que el hecho de relatar una historia revela significado sin cometer el error de definirlo, que crea consentimiento y reconciliación con las cosas tal como son, y que incluso podemos confiar en que contienen la última palabra que esperamos del "día del juicio". Y sin embargo, si escuchamos la "filosofía" de los relatos de Isak Dinesen y pensamos en su vida según esta misma filosofía, no podemos evitar ser conscientes de cómo el menor malentendido, el menor cambio de énfasis en la dirección equivocada terminará por arruinarlo todo. Si es verdad, tal como lo sugiere su "filosofía", que nadie posee una vida que valga la pena meditar y cuya historia no pueda ser narrada, de ello no surge que la vida podría, e incluso debería, ser vivida como un cuento, que aquello que uno debe hacer en la vida es lograr que la historia se haga realidad. Una vez, ella escribió en su libro de notas: "El orgullo es fe en la idea que Dios tenía cuando nos hizo. Un hombre orgulloso es consciente de la idea, y aspira a realizarla." Por lo que ahora sabemos de sus primeros años de vida, parece bastante claro que esto es lo que ella trató de hacer cuando era joven, "realizar" una "idea" y anticipar el destino de su vida volviendo realidad una vieja historia. La idea le llegó como una herencia de su padre, a quien había amado mucho (su muerte, cuando ella tenía diez años, fue su primer gran dolor, y el hecho de enterarse de que se había suicidado —lo supo mucho después—, el primer gran golpe del cual se negaba a apartarse), y la historia que había planeado actuar en su vida estaba destinada en realidad a ser la secuencia de la historia de su padre. Este último había estado relacionado con "*une princesse de conte de fées* a quien todos adoraban", a quien había conocido y adorado antes de su matrimonio y que había muerto, de repente, a los veinticuatro años. Su padre se lo mencionó una vez a ella y a una tía

que más tarde sugirió que él nunca había podido reponerse de esa pérdida, y que el suicidio era el resultado de ese dolor incurable. La muchacha en cuestión resultó ser una prima del padre y la mayor ambición de la hija se convirtió entonces en el hecho de pertenecer a esa parte de la familia de su padre, de la alta nobleza danesa, "una raza totalmente diferente" de su propio medio, tal como lo relata su hermano. Fue natural que uno de sus miembros, que había sido la sobrina de la muchacha muerta, se convirtiera en su mejor amiga, y cuando "se enamoró 'por primera vez y para siempre', tal como solía decir", fue con otro de sus primos segundos, Hans Blixen, quien habría sido sobrino de la joven muerta. Y como éste no le prestaba mayor atención, decidió, incluso a los veintisiete años, edad suficiente como para tener la madurez necesaria (para aflicción y sorpresa de todos los que la rodeaban), casarse con su hermano gemelo y partir con él para África, justo antes de que estallara la Primera Guerra Mundial. Lo que surgió de allí fue sórdido y despreciable, nada que pueda aparecer en una historia o pueda ser relatado. (Se separó inmediatamente después de la guerra y se divorció en 1923).

Por lo que sé, jamás escribió una historia sobre este absurdo matrimonio, pero sí escribió algunos cuentos sobre lo que debió de haber sido para ella la lección obvia de sus locuras juveniles, es decir, sobre el "pecado" de hacer que una historia se vuelva realidad, de interferir con la vida según una norma preestablecida en lugar de aguardar con paciencia que la historia surja, de repetir en la imaginación en vez de crear una ficción y luego tratar de vivir según sus reglas. El primero de estos cuentos es "El poeta" (en *Seven Gothic Tales*); otro dos fueron escritos casi veinticinco años después (lamentablemente, la biografía de Parmenia Migel no contiene ningún cuadro cronológico), "La historia inmortal" (en *Anecdotes of Destiny*) y "Ecos" (en *Last Tales*). El primero relata el encuentro entre un joven poeta campesino y su notable benefactor, un anciano caballero que en su juventud había caído bajo el hechizo de Weimar y "el gran Geheimerat Goethe", con el resultado de que "para él fuera de la poesía la vida no tenía ningún ideal real". Por desgracia, ninguna ambición tan alta ha hecho jamás del hombre un poeta y cuando se dio cuenta de que "la poesía de su vida tenía que provenir de otro lugar" decidió ser un mecenas y empezó a buscar "un gran

poeta" que valiera su consideración y lo halló convenientemente cerca, en la ciudad donde vivía. Pero un verdadero mecenas, uno que sabía tanto sobre poesía no podía contentarse demasiado con repartir dinero; también tenía que proporcionar las tragedias y las penas a partir de las cuales sabía que la gran poesía obtiene sus mejores inspiraciones. Por lo tanto, adquirió una joven esposa y arregló las cosas de modo tal que los dos jóvenes bajo su protección se enamoraran sin ninguna posibilidad de matrimonio. Bien, el final es bastante sangriento; el joven poeta mata a su benefactor disparándole y mientras que el anciano en su agonía de muerte sueña con Goethe y Weimar, la joven, al ver a su amante en una visión "con la soga al cuello", le da muerte. "Sólo porque le convenía que el mundo fuera hermoso, quiso inventarlo para que así fuera", se dijo a sí misma. "¡Tú!", le gritó, "¡Tú, poeta!".

La perfecta ironía de "El poeta" tal vez la entienden mejor aquellos que conocen el *Bildung* alemán y su lamentable relación con Goethe, al igual que su autora. (La historia contiene varias alusiones a poemas alemanes de Goethe y Heine y también a la traducción de Voss de Homero. También podría interpretarse como una historia sobre los vicios del *Bildung*). "La historia Inmortal", por el contrario, está concebida y escrita como una historia popular. Su héroe es un "comerciante de té inmensamente rico" de Cantón con fuertes razones para "tener fe en su propia omnipotencia", y quien sólo al final de su vida entró en contacto con los libros. Entonces, se sintió molesto porque relataban cosas que nunca habían sucedido y se enfureció cuando se enteró de que quizás la única historia que conocía (sobre un marinero que llegaba a la costa, conocía a un viejo caballero, "el hombre más rico" del pueblo, y éste le pedía que "hiciera lo mejor" en la cama de su joven esposa que todavía podía tener un hijo y le daba una moneda de cinco guineas por su servicio) "nunca haya sucedido y... nunca suceda y es por eso que se cuenta la historia". Entonces, el anciano se pone a buscar un marinero para hacer realidad la historia que se contaba en todos los puertos del mundo. Todo parece ir bien, salvo que el joven marinero se niega a reconocer a la mañana siguente cualquier similitud entre la historia y lo que le había sucedido durante la noche, rechaza las cinco guineas y le deja a la dama en cuestión el único tesoro

que posee: "un enorme caracol rosa brillante" del cual "cree no haya otro igual en el mundo".

"Ecos", el último en esta categoría es una tardía continuación de "Los soñadores" en *Gothic Tales*, la historia sobre Pellegrina Leoni. "La diva que había perdido la voz" en sus viajes vuelve a escucharla en el muchacho Emanuele, a quien comienza a hacer a su propia imagen de modo que su sueño, su mejor sueño y el menos egoísta, se haga realidad: que renaciera la voz que proporcionaba tanto placer. Robert Langbaum, a quien he mencionado anteriormente, señala aquí que "Isak Dinesen se acusaba a sí misma" y que la historia, tal como lo sugieren de todos modos las primeras páginas, trata "sobre el canibalismo" y nada en ella confirma que la cantante "haya estado formando al muchacho para restaurar su propia juventud y para hacer resurgir la Pellegrina Leoni que había enterrado en Milán doce años atrás". (La elección misma de un sucesor masculino imposibilita esta interpretación). La conclusión de la propia cantante es: "Y la voz de Pellegrina Leoni no volverá a escucharse nunca más". El muchacho, antes de empezar a arrojarle piedras, la había acusado: "Usted es una bruja, un vampiro... Ahora sé que moriría si volviera a usted", para la próxima lección de canto. Estas mismas acusaciones las podía haber proferido el joven poeta a su mecenas, el joven marinero a su benefactor y, por lo general, todas aquellas personas que, bajo el pretexto de ser ayudadas, son utilizadas para hacer que los sueños de otros se hagan realidad. (Ella misma creyó que podía casarse sin estar enamorada porque su primo "la necesitaba y era tal vez el único ser humano que la necesitaba", cuando en realidad ella lo usó para empezar una nueva vida en el este de Africa y para vivir entre los nativos tal como lo había hecho su padre cuando vivió como ermitaño entre los indios Chippeway. "Los indios son mejores que nuestra gente civilizada de Europa", le había dicho a su hija de pequeña, cuando su mejor don era que nunca olvidaba. "Sus ojos ven más que los nuestros, y son más sabios").

Así, los primeros años de su vida le habían enseñado que, mientras que se puede relatar historias o escribir poemas sobre la vida, no se puede hacer la vida poética y vivirla como si fuera una obra de arte (tal como lo había hecho Goethe) o usarla para la realización de una "idea". La vida puede contener la "esencia"

(¿qué otra cosa podría?); el recuerdo, la repetición en la imaginación, puede descifrar la esencia y darle a uno el "elixir"; y finalmente se puede tener hasta el privilegio de "hacer" algo con él, como por ejemplo, "componer una historia". Pero la vida en sí no es esencia ni elixir, y si uno la trata como tal, ésta sólo le tenderá trampas. Fue quizá la amarga experiencia de las trampas de la vida lo que la preparó (aunque un poco tarde, tenía alrededor de treinta y cinco años cuando conoció a Finch-Hatton) para sentir la *grande passion*, que de hecho no es más rara que una obra de arte. El relato de historias es lo que terminó por hacerla sabia y no una "bruja", una "sirena" o una "profetisa" tal como pensaban aquellos que la rodeaban. La sabiduría es una virtud de la ancianidad y parece que sólo le llega a aquellos que, durante la juventud, no fueron ni sabios ni prudentes.

Hermann Broch

1886-1951

I. El poeta renuente[1]

Hermann Broch fue poeta a pesar de sí mismo. El hecho de haber nacido poeta y de no querer serlo fue un rasgo fundamental de su naturaleza, inspiró la acción dramática del más importante de sus libros y se convirtió en uno de los conflictos básicos de su vida. De su vida, no de su psique; pues éste no era un conflicto psicológico que pudo haber sido expresado en luchas psíquicas, sin otra consecuencia que aquello que el mismo Broch, con un poco de ironía y otro de disgusto, denonimó "clamor del alma". Tampoco había conflicto entre dones, como por ejemplo, el don de la ciencia y la matemática y el don imaginativo, poético. Dicho conflicto podía haber sido solucionado o, de lo contrario podía haber producido *belles-lettres* pero nunca un verdadero trabajo creativo. Además, un conflicto psicológico o una lucha entre varios talentos nunca puede ser el rasgo fundamental de la naturaleza de un hombre, dado que ésta siempre yace a un nivel más profundo que todos los dones y talentos, que todas las peculiaridades y cualidades psicológicas descriptibles. Estas últimas se originan en su naturaleza, se desarrollan según sus leyes o son destruidas por la misma. El circuito de la vida y la creatividad de Broch, el horizonte en el que se movía su trabajo, en realidad no era un círculo; más bien se parecía a un triángulo cuyos lados pueden ser etiquetados con total precisión: Literatura-Co-

[1] Se utiliza la palabra "poeta" en este ensayo en el sentido de *dichter* en alemán.

nocimiento-Acción. Sólo el hombre en su carácter único podía llenar la superficie del triángulo.

Asignamos talentos totalmente diferentes a estas tres actividades fundamentalmente distintas del hombre: la obra artística, la científica y la política. Sin embargo, Broch se acercó al mundo con el requerimiento, nunca expresado abiertamente aunque siempre latente e insistente, de que en su vida en la tierra el hombre debe hacer que las tres coincidan y se vuelvan una. De la literatura exigía que tuviera la misma validez que la ciencia, que la ciencia requiera ser "la totalidad del mundo"[2] como lo hace la obra de arte cuya "tarea es la constante recreación del mundo",[3] y que ambas cosas juntas, el arte impregnado de conocimiento y el conocimiento que ha adquirido visión, deberían comprender e incluir todas las actividades prácticas y cotidianas del hombre.

Este era el rasgo fundamental de su naturaleza y como tal no presentaba conflicto alguno. Pero dentro de una vida, y en particular dentro del período limitado distribuido para la vida humana, dicho requerimiento debe necesariamente llevar a conflictos. Pues dentro de la estructura de las ocupaciones y actitudes contemporáneas coloca un peso excesivo sobre el arte, sobre la ciencia y sobre la política. Y estos conflictos se hicieron manifiestos en la actitud de Broch hacia el hecho de que era un poeta; se convirtió en poeta a pesar de sí mismo y a través de su renuencia dio una expresión personalmente válida y adecuada tanto al rasgo fundamental de su naturaleza como al conflicto fundamental de su vida.

En términos de la biografía de Broch, la frase "poeta renuente", en tanto que expresa un conflicto se aplica en primer lugar al período posterior a *La muerte de Virgilio*. En este libro, la incertidumbre del arte en general se convierte en el contenido temático de una obra de arte misma; y como la terminación del trabajo coincidió con el mayor golpe de la época, la revelación de las masacres en los campos de concentración, Broch se prohibió de allí

[2] "Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik", en *Essays*, Zurich, 1955, II, pág. 100.

[3] "Hofmannsthal und seine Zeit", *op. cit.*, I, pág. 140

en más continuar con su trabajo creativo y por lo tanto se apartó de su modo acostumbrado de resolver todos los conflictos. Con respecto a la vida, concedió una primacía absoluta a la acción, y en lo que respecta a la creatividad, al conocimiento. Por lo tanto, la tensión entre literatura, conocimiento y acción lo asaltaba diariamente y en forma constante, afectando su vida diaria y su trabajo.

(Volveremos a la base objetiva de esta tensión que surge del hecho de que Broch consideraba la acción en términos de un trabajo orientado hacia un objetivo y de que pensaba en términos de un conocimiento que produce resultados).

Esto tuvo consecuencias prácticas notables. Cada vez que un conocido (no sólo un amigo, que habría dejado las cosas dentro de los límites razonables, sino cualquier conocido) estaba acongojado, enfermo, necesitaba dinero o se estaba muriendo. Broch se encargaba de todo. (Y la congoja era ubicua en un círculo de amigos y conocidos donde la mayoría eran refugiados). Parecía suponerse que la ayuda provendría de Broch, quien no tenía tiempo ni dinero. Sólo quedaba exento de dichas responsabilidades (que inevitablemente aumentaba el círculo de conocidos y le imponían nuevas demandas a su tiempo) sólo cuando él mismo se hallaba en el hospital (no sin una medida de júbilo malicioso) y conseguía un poco de descanso, el que no puede negársele a un brazo o una pierna rotos.

Pero es evidente que ésta era la fase más inocente del conflicto que determinó su vida en Norteamérica. Era mucho más pesado para él que su pasado como poeta y novelista, y como en realidad lo era no podía rechazar su obligación. Esta comenzó con ***Die Schuldlosen*** ("El inocente"), que tuvo que ser escrito cuando, después de la guerra, un editor alemán quiso volver a publicar algunas historias viejas y semiolvidadas de Broch en su antigua forma. Para impedirlo escribió el libro, es decir, revisó las historias hasta que encajaron dentro del "marco" de la narrativa y agregó también algunas nuevas, incluyendo la historia de una sirvienta jovencita llamada Zerline, quizá la mejor historia de amor de la literatura alemana. Sin duda, el libro fue muy bueno aunque no fue escrito por su propia voluntad.

La novela sobre la que trabajaba cuando murió pertenece a esta misma categoría. En la actualidad aparece en sus obras

completas bajo el título de *Der Versucher* ("El tentador").[4] En este caso, Alfred A. Knopf quería publicar un libro de Broch y Broch no podía negarse, aunque sólo fuera porque necesitaba dinero. Era bien sabido que había comprado una novela casi terminada en Austria y que la guardaba en un cajón de su escritorio. Lo único que necesitaba era entregar el manuscrito al editor norteamericano para que lo tradujera. Pero sin embargo, se puso a trabajar y a revisarla por tercera vez, y esta vez hizo algo que tal sea único en la historia de la literatura. La novela pertenecía a un período de su vida totalmente diferente (provenía tal vez de su período más confuso, durante los primeros años del Hitlerismo. Su contenido era en muchos aspectos ajeno a él. Pero volvió a escribirla en el "estilo antiguo" que él mismo había descrito y aclamado en su ensayo sobre "El estilo de la Edad Mítica".[5] Si comparamos las doscientas páginas tipiadas de la última versión con los capítulos de la segunda versión a partir de la cual surgieron, vemos que su trabajo consistía en supresiones, en otras palabras, en el proceso de "abstracción" característico del estilo antiguo. Esta abstracción dio por resultado una prosa purificada de belleza y vitalidad inalterables y en una conjunción perfecta de hombre y paisaje, como la que sólo obtenemos de las manos de los viejos maestros, los maestros que han envejecido.

No necesitamos los últimos trabajos literarios que quedaron inconclusos para darnos cuenta de que Broch nunca dejó de ser poeta y novelista, por más que no quería serlo. Cada uno de sus ensayos publicados es en esencia la declaración de un escritor. Esto es particularmente cierto del estudio sobre Hofmannsthal, ese espléndido ensayo saturado de discernimientos históricos, en el que Broch utilizó todas las premisas de su propia existen-

[4] Lamentablemente, sólo demasiado tarde se hizo aparente, en los papeles póstumos, que Broch había tenido intenciones de llamarlo *Der Wanderer* ("El peregrino"), un hecho que no carece de significancia pues proporciona evidencia de que durante la revisión final, Broch pensó en el personaje del doctor y no en el de Marius Ratti como en el héroe del libro.

[5] Este milagro de volver a dar forma no puede detectarse en la edición actual, a la cual se han integrado la segunda y la tercera versión (la tercera es la última) por razones de estilo.

Este ensayo, como introducción a: *On the Iliad* de Rachel Bespaloff (Nueva York, 1947), fue escrito y publicado en inglés.

cia literaria: el origen judío y la asimilación, los esplendores y la miseria de la decadente Austria, el respetable ambiente de la clase media que tanto odiaba y la exclusividad literaria aun más detestable de Viena, esa "metrópoli del vacío ético".[6] Todas sus grandes percepciones históricas: la coordinación del barroco y del drama y su análisis del teatro como el último refugio del gran estilo en una época sin estilo;[7] el descubrimiento de que "es una novedad en la historia del arte que la fama póstuma se haya tornado más importante que la fama" y la relación de este fenómeno con la época burguesa;[8] y por último el inolvidable ensayo del último Emperador y su soledad,[9] todo esto sacó chispas porque era escritor y a pesar de que todo era visto a través de los ojos de Hofmannsthal (en particular el retrato del Emperador), seguía siendo visto a través de los ojos del poeta, los ojos de Broch.

Su última novela, de haberla terminado, habría sido probablemente otro trabajo a la altura de *La muerte de Virgilio*, a pesar de ser escrita en un estilo diferente, más bien épico en lugar de lírico. Sin embargo, esta obra también fue escrita conscientemente, a pesar de sí mismo. Pues mientras que pudo haberse sometido aunque contra su voluntad a la primacía de la acción en la vida, durante sus últimos años, estaba convencido, en lo referente al trabajo y a la creatividad, de la primacía del conocimiento sobre la literatura, y de la ciencia sobre el arte. Y al final de su vida estaba convencido de que incluso existía un tipo de prioridad, si no de primacía, de una teoría general del conocimiento sobre la ciencia y la política. (Tenía nociones sobre dicha teoría que ubicaría tanto a la ciencia como a la política sobre una nueva base; existía en su mente bajo el título de *Psicología de las masas*). De este modo, una mezcla de circunstancias externas e internas produjo esa locura peculiar donde el rasgo fundamental de su naturaleza, que en realidad no tenía conflicto alguno, sólo dio por resultado conflictos. Detrás de la novela en la cual trabajaba, la cual consideraba totalmente superficial (obviamente, estaba equivocado, ¿pero qué importaba?) se hallaba el torso de *Psicolo-*

[6] "Hofmannsthal...," *op. cit.*, I, 105.

[7] *Ibídem*, pág. 49.

[8] *Ibídem*, pág. 55.

[9] *Ibídem*, págs. 96 en adelante.

gía de las masas, el peso del trabajo ya invertido en él y el mayor peso del trabajo que aún no había sido comenzado. Pero detrás de ambos, más insistente, más deprimente, estaba la ansiedad sobre la teoría del conocimiento. Al principio había intentado exponer sus ideas sobre epistemología en una serie de apéndices a la teoría de la psicología de las masas. Pero en el curso de su trabajo se dio cuenta de que éste era el tema correcto, de hecho el único tema importante.

Detrás de la novela, en la cual completó contra su voluntad su evolución como escritor logrando el estilo de la antigüedad, y detrás de los resultados de sus investigaciones eruditas en psicología e historia, quedaba su búsqueda penosa y no penosa a la vez, de lo absoluto. Esa búsqueda había comenzado primero por encaminarlo y luego le dio la noción de un "absoluto inconcebible" como solución para satisfacer su mente y consolar su corazón.

Aquello que Broch tenía que decir desde un punto de vista objetivo sobre el destino de ser un poeta a pesar de sí mismo puede encontrarse en casi todos sus ensayos. Sin embargo, para una profunda comprensión de Broch, es decisivo entender cómo resolvió los conflictos y problemas en su ficción, qué roles le asignó en ella a la literatura, al conocimiento y a la acción. Para ello, debemos estudiar *La muerte de Virgilio*, donde la Eneida será quemada por el bien del conocimiento y este conocimiento será sacrificado a la amistad entre Virgilio y el Emperador y a los requerimientos muy prácticos de la política de la época que contiene esta particular amistad. Esa "literatura no es más que impaciencia por parte del conocimiento",[10] que la máxima "La confesión no es nada, el conocimiento lo es todo",[11] es válida en especial para la poesía; que el tiempo, sin embargo, no necesita conocimiento sino acción, una "obra de arte ética" y no una "científica",[12] a pesar de que el arte, debido a su función cognos-

[10] "Die mythische Erbschaft der Dichtung", *op. cit.*, I, 237.

[11] Una referencia a las palabras de Goethe: "todos mis trabajos no son más que fragmentos de una gran confesión". Véase Hugo von Hofmannsthal: *Selected Prose*, traducido por Mary Hottinger, Tania y James Stern, con introducción de Hermann Broch, Nueva York, 1952, pág. xi.

[12] "James Joyce und die Gegenwart", *Essays*, I, 207.

citiva, no puede separarse del "espíritu de la época",[13] y mucho menos de su ciencia; ésta, finalmente, es la "misión extraordinaria" de la literatura contemporánea, la cual "tuvo primero que pasar por todos los infiernos de *l'art pour l'art*" para "pasar todo lo estético al poder de lo ético";[14] nunca dudó de todos estos principios desde el comienzo hasta el final de su trabajo creativo. Nunca cuestionó lo absoluto, inviolable primacía de la ética, la primacía de la acción. Tampoco dudó de la modernidad específica (podemos llamarla la limitación de la contemporaneidad) que lo llevó a expresar la actitud fundamental y los requisitos fundamentales de su naturaleza en una vida determinada sólo por conflictos y problemas.

De esto último, jamás habló en forma directa, tal vez debido a su peculiar reserva sobre todas las cosas que pertenecían de manera demasiado obvia al reino de lo personal. "El hombre como tal es el problema de nuestra época; los problemas de los individuos van desapareciendo e incluso se prohíben, desde el punto de vista moral. El problema personal del individuo se ha convertido en tema de risa para los dioses y ellos tienen razón en su falta de piedad".[15] Al parecer, Broch nunca escribió un diario, ni siquiera se hallaron cuadernos de notas entre sus papeles; y es casi conmovedor comprobar que la única vez que habló en forma directa sobre sus problemas personales, y no en forma indirecta en su transformación poética, no lo hizo sobre sí mismo sino sobre Kafka, diciendo así, una vez más y disfrazado, lo que quería decir en *La muerte de Virgilio* pero no pudo por la simple razón de que la fuerza literaria del libro era demasiado grande para que su "mensaje", el ataque a la literatura como tal, tuviera un impacto total. Por ello, al escribir en inglés sobre Kafka aunque en realidad comprometido en una autointerpretación oculta, declaró lo que podría haberse dicho con gran justicia sobre él, pero que no fue dicho: "Ha llegado al punto del esto o aquello: o la poesía es capaz de avanzar hacia el mito o fracasa. Kafka, en su presentimiento sobre la nueva cosmogonía, la nueva teogonía que debía lograr, *luchando con su amor por la literatura, su dis-*

[13] "Die mythische Erbschaft...", *op. cit.* I, 246.

[14] "James Joyce...", *op. cit.*

[15] "Die mythische Erbschaft...", *op. cit.*, I, 263.

gusto por la literatura, sintiendo la total insuficiencia de cualquier enfoque artístico, decidió (tal como lo hizo Tolstoy al enfrentarse a una decisión similar) abandonar el reino de la literatura y pidió que su obra fuese destruida; lo pidió por el bien del universo cuyo nuevo concepto mítico le había sido conferido."[16] (Las bastardillas son de la autora.)

Lo que Broch expresa en este ensayo va mucho más allá del odio por la postura literaria y su estética barata, incluso más allá de su amarga crítica de *l'art pour l'art*, que ocupa un lugar central en su trabajo crítico así como en su filosofía sobre el arte y sus primeras reflexiones sobre la ética y la teoría del valor. Las obras de arte son consideradas cuestionables como tales. La literatura como tal es "fundamentalmente insuficiente". Una sorprendente especie de reticencia, que no debería ser comparada con la modestia, le impidió plantear su propio trabajo como modelo de aquello a lo que se refería: pero es obvio que aquí hacía tanta referencia a *La muerte de Virgilio*, como diez años antes en el ensayo sobre Joyce, ocultó su crítica de *The Sleepwalkers* detrás de un comentario sobre Gide respecto de que no se alcanza la modernidad cuando "se utiliza una novela como marco para digresiones psicoanalíticas o científicas."[17] Sin embargo, tanto en los primeros ensayos como en su temprana autocrítica, lo único que lo preocupaba era liberar la novela de su "literalidad", su sumisión a la sociedad burguesa cuyo ocio y hambre de cultura debían de ser alimentados con "entretenimiento e instrucción".[18] Sin lugar a dudas, en *La muerte de Virgilio* logró transformar la forma de la novela, a pesar de sus tendencias naturalistas u ostentosas, en auténtica poesía y, por lo tanto, a través de este ejemplo había demostrado la insuficiencia de la poesía como tal.

La mención de Tolstoy sugiere por qué Broch consideraba insuficiente la literatura. La literatura no impone ningún decreto de prohibición. Sus percepciones no poseen el carácter obligatorio del *mythos*, al cual sirve en una visión religiosa intacta del mundo: este servicio es la verdadera justificación del arte. (Para Broch, el gran prototipo y ejemplo de dicho servicio era siempre

[16] *Ibídem*

[17] "James Joyce..." *op. cit.*, I, 195.

[18] "Hofmannsthal...", *op. cit.*, I, 206.

el sistema de orden jerárquico de la vida y pensaba que éste había prevalecido durante la Edad Media Católica). Tampoco el arte, y en especial la literatura, posee la fuerza coercitiva, el carácter incontrovertible de las declaraciones lógicas; a pesar de que se manifiesta a través del lenguaje, carece de la fuerza del *logos*. Es probable que Broch se haya enfrentado a la pregunta: "¿Qué haremos después?" por primera vez en relación con la Primera Guerra Mundial. Y volvió a planteársele una y otra vez, cada vez con mayor insistencia, con todos los desastres de nuestra era. Una y otra vez esta pregunta lo abrumó "como un tronido". Y llegó a la conclusión de que para que una respuesta fuera válida, ésta debería tener la misma fuerza coercitiva que poseía *mythos* por un lado, y *logos* por otro.[19]

Pues si bien la pregunta se le planteó dentro del contexto del siglo XX, el siglo "de la anarquía más oscuro, el atavismo más oscuro y la crueldad más oscura,"[20] era también la pregunta básica del ser viviente y mortal. Su respuesta no sólo debe ser compatible con las épocas sino también con el fenómeno mismo de la muerte. La pregunta sobre qué hacer pudo haber sido inspirada por las tareas de la época; pero para Broch era también una búsqueda hacia la posibilidad de una conquista mundana de la muerte. Su respuesta, por lo tanto, debe poseer la misma necesidad inescapable como la misma muerte.

Para Broch, esta formulación inicial del problema, que mantuvo durante toda su vida, estaba gobernada por las alternativas de *mythos* y *logos*. Sin embargo, en sus últimos años, es probable que ya no tuviera fe alguna en los "nuevos mitos"[21] que habían conformado toda su esperanza desde *The Sleepwalkers* hasta *La muerte de Virgilio*. A lo largo de su trabajo en *Psicología de las masas* el peso de sus resultados se alejaba cada vez más de *mythos* hacia *logos*, de la literatura hacia la ciencia. Cada vez más buscaba una forma de conocimiento estrictamente lógica y verificable.

Aun si no hubiese perdido esta fe, su actitud hacia la literatura después de *La muerte de Virgilio*, que significa obviamente su

[19] "Das Böse in Wertsystem der Kunst", *op. cit.*, I, 313.

[20] "Hofmannsthal...", *op. cit.*, I, 59.

[21] "James Joyce...", *op. cit.*, I, 210.

actitud hacia sí mismo como poeta, no podía haber adoptado otra forma. Por importante que fuera el cambio en el pensamiento de Broch de *mythos* a *logos*, por productivos que hayan probado ser sus efectos sobre la epistemología (de hecho, fue el verdadero origen de la epistemología), no tenía relación con la cuestión básica del hecho de ser poeta y de no querer serlo. Esta era más bien una cuestión de crítica social y de la posición del artista en su época, una cuestión que Broch planteó sobre muchos planos y que casi siempre respondió en forma negativa. Como la filosofía del arte de Broch sostenía que la verdadera función cognoscitiva de una obra de arte debe ser la de representar la de otra forma inalcanzable totalidad de una era, podemos preguntar si un mundo "en desintegración de valoración" puede seguir siendo representado como una totalidad. De modo que planteamos la pregunta, por ejemplo, en el ensayo sobre Joyce. Sin embargo, en ese ensayo se sigue considerando la literatura como una "tarea mítica y una acción mítica",[22] mientras que en el estudio de Hofmannsthal, escrito doce años después, hasta la poesía de Dante "casi no puede ser caracterizada como correctamente mítica".[23] El ensayo sobre Joyce fue escrito con la misma disposición que surge con tanta fuerza de los ritmos líricos de *La muerte de Virgilio* y termina con la esperanza de un "nuevo *mythos*", un "mundo que vuelve a ordenarse" como culminación de todo el esfuerzo literario de las épocas. Sin embargo, en el estudio de Hofmannsthal sólo oímos hablar de la "urgencia de todo arte, de todo gran arte... de poder convertirse en *mythos* una vez más, de representar una vez más la totalidad del universo."[24] Y ya esta urgencia se acerca en forma demasiado peligrosa a una ilusión.

Esta desilusión fue decisiva en el desarrollo de Broch como escritor, dado que para él el mero hecho de escribir debió de haber sido una especie de éxtasis. Pero aparte de la desilusión, siempre supo una cosa: ningún poema puede convertirse en la piedra angular de una religión y en especial, ningún poeta tiene el derecho de intentarlo. Esta es la razón por la que tenía una opi-

[22] *Ibídem*, pág. 184.

[23] "Hofmannsthal...", *op. cit.*, I, 65.

[24] *Ibídem*, pág. 60.

nión tan alta de Hofmannsthal (y por la que las "declaraciones poético-religiosas"[25] de Rilke le parecían en extremo sospechosas, a pesar de que obviamente sabía que Rilke era el poeta más grande), quien nunca confundió religión con literatura, nunca rodeó la belleza con "la aureola de la religiosidad".[26] Y cuando dijo, al continuar e incluso ir más allá de Hofmannsthal, que el arte "nunca puede ser elevado hasta un absoluto y por lo tanto debe permanecer cognoscitivamente mudo",[27] estaba haciendo una declaración que no habría formulado con tanta agudeza y en forma tan categórica durante sus primeros años, aunque siempre fue parte de su pensamiento.

II. La teoría del valor

En su primera etapa, la más plausible, la crítica de Broch sobre sí mismo como escritor y de la literatura como tal comienza con la crítica de *l'art pour l'art*. Este también fue el punto de partida para su teoría del valor. (Broch, en contraste con los "filósofos del valor" académicos mucho más inocuos e insignificantes, era consciente de que debía su concepto del valor a Nietzsche, como es evidente en su comentario sobre éste.)[28] La desintegración del mundo o la disolución de valores fue, para Broch, el resultado de la secularización del Oeste. A lo largo de ese proceso, se perdió la creencia en Dios. Además, la secularización frustró el punto de vista de Platón que postulaba un "valor" absoluto, supremo y por lo tanto no-concebible que confiere a todas las acciones del hombre un "valor relativo" dentro de una jerarquía de valores. Cada fragmento remanente de la visión del mundo religiosa y platónica originaba nuevos reclamos a lo absoluto. Así surgió entonces la "anarquía de valores" donde cada uno podía moverse como quisiera de un sistema de valor cerrado y consonante, a otro. Más aun, cada uno de estos sistemas se tornó necesariamente en el inflexible antagonista de todos los demás, da-

[25] *Ibídem*, pág. 125.

[26] Hugo von Hofmannsthal, *op. cit.*, pág. xv.

[27] *Ibídem*.

[28] "Das Böse...", *Essays*, I, 313. (Publicado por primera vez en 1933).

do que cada uno reclamaba el carácter absoluto y ya no había ningún absoluto verdadero contra el cual pudiesen medirse estos reclamos. En otras palabras, la anarquía del mundo, y los desesperados tropiezos del hombre dentro de él, se debe en primer lugar a la pérdida de la norma de medida y al exceso resultante, un crecimiento canceroso de cada una de las áreas que así se hicieron independientes. Por ejemplo, la filosofía del arte por el arte en sí termina, si tiene el coraje de seguir sus principios hasta sus conclusiones lógicas, en la idolatría de la belleza. Si llegáramos a concebir lo bello en términos de antorchas encendidas estaríamos preparados, al igual que Nerón, a encender cuerpos humanos vivos.

Aquello que Broch entendía por literatura (¿Y quién otro se había planteado antes la pregunta con la agudeza y profundidad que requiere?) no era una simple cuestión de degeneración. Tampoco pensaba que la relación entre literatura y verdadero arte fuese comparable con la de superstición y religión en una época, religiosa o de seudociencia y ciencia en la moderna época de las masas. Para Broch, la literatura es arte, o bien el arte se convierte de inmediato en literatura en cuanto se aparta del sistema de valor de control. *L'art pour l'art* en particular, que aparece bajo una apariencia aristocrática y arrogante, proporcionándonos (como Broch bien sabía) obras literarias tan convincentes, en realidad ya es literatura, como en el mundo de lo comercial el lema "negocios son negocios" contiene dentro de sí la deshonestidad del acaparador inescrupuloso, y como en la Primera Guerra Mundial la atrevida máxima "La guerra es la guerra" ya había transformado la guerra en un asesinato en masa.

Existen muchos elementos característicos en esta filosofía de valores de Broch. No sólo se trata de que definía la literatura como "el mal en el sistema de valores del arte". Se trata de que veía el elemento criminal y el elemento del mal radical personificado en la figura del hombre literario estético (en cuya categoría incluía por ejemplo a Nerón e incluso a Hitler) y similar a la literatura. Esto tampoco se debía al hecho de que el mal se reveló ante el escritor en primer lugar en su propio "sistema de valores". Se debió más bien a su perspicacia sobre el carácter peculiar del arte y de su enorme atracción para el hombre. Según Broch, la verdadera seducción del mal, la cualidad de seducción

en la figura del mal, es en primer lugar un fenómeno estético. Estético en el más amplio sentido de la palabra; los hombres de negocio cuyo credo es "Negocios son negocios" y los hombres de estado que sostienen que "La guerra es la guerra" son literatos estéticos en el "vacío de valores". Son estetas en cuanto se encantan con la consonancia de su propio sistema y se convierten en asesinos porque están preparados a sacrificicarlo todo por esta consonancia, esta "hermosa" coherencia. De dichas cadenas de pensamiento, que se hallan en distintas variaciones en sus primeros ensayos, Broch desarrolló de manera bastante natural la posterior distinción entre "sistemas abiertos y cerrados" y la identificación del dogmatismo con el mismo mal.

Anteriormente, hablamos del platonismo de Broch. En el primer período de su trabajo creativo, que se extendió desde *The Sleepwalkers* a *La muerte de Virgilio*, es decir desde fines de la década de 1920 hasta comienzos o mediados de la década de 1940, Broch se llamó con frecuencia un platónico. Pero si deseamos comprender el sentido y la motivación de su posterior vuelco hacia un absoluto concebible y hacia una epistemología lógica-positivista, debemos darnos cuenta de que Broch nunca fue un platónico incondicional. No es de crucial importancia el hecho de que haya interpretado la teoría de Platón sobre las ideas exclusivamente en el sentido de una teoría de normas, es decir, que transformó la trascendencia de ideas, que en un principio no era absoluta sino más bien prosaica (en la parábola de la cueva en *La República* el paraíso de ideas se arquea sobre la tierra y de ninguna manera es trascendente a ella), en la trascendencia absoluta y lógicamente necesaria de una norma; las normas no pueden medir nada a menos que sean de un orden totalmente diferente y se apliquen desde afuera a los objetos a medir. Esto no sería crucial si no fuera porque esta transformación de ideas en normas y patrones para "medir" la conducta humana ya pueden encontrarse en Platón, de modo que el malentendido, si es que lo hay, debe atribuirse al hecho de que Platón se malentendió a sí mismo. Lo importante es que para Broch la norma absoluta que se aplica a "todas las áreas de valor" de cualquier tipo, sea siempre una norma estándar. Eso solo explica el porqué de la desaparición de la norma en la que todas las áreas de valor se transforman de inmediato en áreas carentes de valor, todo lo bueno

en malo: lo absoluto y la norma absolutamente trascendente es un absoluto ético que sólo confiere "valor" a la vida del hombre en sus múltiples aspectos. Y esto, simplemente, no sería aplicable a Platón, aunque sólo sea porque el concepto de la ética tal como lo encontramos en Broch está ligado de manera inseparable a la Cristiandad.

Sigamos con los ejemplos del propio Broch, Según él, el "valor" inherente a la vocación del hombre de negocios, el valor por el que se medirá todo y que debe ser también el único objetivo de la actividad comercial es la honestidad. La riqueza que puede surgir a partir de una actividad comercial debe ser un subproducto, un efecto nunca pensado como tal, así como la belleza es un subproducto para el artista, el que sólo debe apuntar al trabajo "bueno" y no al "hermoso". Desear la riqueza, desear la belleza es, desde el punto de vista moral, complacer al vulgo; desde el punto de vista estético es literatura, y en el sentido de la teoría de valores es un absoluto dogmático de un área especial.[29] Si Platón hubiese elegido este ejemplo (lo que no podría haber hecho dado que, de acuerdo con el punto de vista griego, sólo veía el comercio en términos de codicia y por lo tanto lo consideraba una ocupación carente de sentido), habría visto el objetivo inherente de la vocación como un intercambio de bienes entre hombres y naciones. Tal vez, dentro de este contexto, no se le habría ocurrido jamás la noción de honestidad. Ahora bien, revirtamos el caso y elijamos un ejemplo platónico que el trabajo de Broch sólo sugiere. Platón define el objetivo del arte de la medicina como la preservación o el restablecimiento de la salud. En cambio Broch sustituiría salud por *ayuda*. El médico visto en relación con la salud y el médico como ayudante son dos puntos de vista incompatibles. Platón no permite ninguna duda sobre la cuestión y explica, como si fuera una verdad aparente, que uno de los deberes del médico es permitir que mueran aquellos a quienes no puede curar y no prolongar la vida de los enfermos con artes médicas no garantizadas. Los asuntos del hombre están subordinados a una norma extrahumana. El hombre "no es la medida de todo"; e incluso, la vida misma puede no ser la medida de todos los asuntos humanos. Estos principios conforman el núcleo de la filoso-

[29] "Das Weltbild des Romans", *op. cit.*, I, 216.

fia política de Platón. Sin embargo, toda la filosofía cristiana y post-cristiana supone, al principio en forma tácita y luego más explícita a partir del siglo XVII, que la vida es el mayor de los bienes, o el valor en sí mismo, y que la falta de valor absoluta es la muerte. Esto mismo supone Broch.

Esta valoración fundamental de la vida y la muerte es la constante inalterable en la obra de Broch, desde el principio hasta el fin. También forma el eje alrededor del cual gira toda su crítica social, su filosofía del arte, su epistemología, su ética y su política. Durante un largo periodo de su vida, esta posición lo acercó mucho al Cristianismo de una manera totalmente carente de dogma, independiente de cualquier afiliación a una iglesia. Pues después de todo fue el cristianismo el que aportó al agonizante mundo de la antigüedad clásica las "buenas nuevas" de la conquista de la muerte. Sea cual fuere el significado original de las prédicas de Jesús de Nazaret, y por primitiva que haya sido la forma en que el Cristianismo comprendió originalmente sus palabras, en el mundo pagano esas nuevas sólo podían significar una cosa: justifican los temores por el mundo, que uno había creído eterno y por el cual uno había podido reconciliarse con la muerte; el mundo está predestinado al fracaso y su fin se halla mucho más cerca de lo que se cree; pero como recompensa, aquello que siempre se consideró como la cosa más transitoria, la vida humana en su particularidad individual, personal, no tendrá fin. El mundo morirá, pero el hombre vivirá. Así debieron sonar las "buenas nuevas" al amenazado mundo de la antigüedad, y así es como Broch, con el oído agudizado por su percepción poética, volvió a oírlas en el agonizante mundo del siglo XX. Aquello que una vez llamó el "crimen" del Renacimiento, y lo que repetidamente diagnosticó como la peculiar aniquilación del proceso de secularización, la "destrucción de la estable visión católica del mundo",[30] significa que durante la modernidad la vida humana se sacrifica por el bien del mundo, en otras palabras, por algo mundano que de todas maneras está destinado a morir. Por sacrificio de la vida humana se refería a la pérdida de la certeza absoluta de la eternidad de la vida como tal.

[30] Véase: "Politik, Ein Kondensat (Fragment)", *op. cit.*, II, 227.

Este punto de vista del Cristianismo y de la secularización deja de ser importante para la comprensión de los escritos posteriores de Broch. Sin embargo, lo que es importante, es que lo único que abre el camino a la comprensión del más abstracto y al parecer (sólo al parecer) más especializado de los argumentos de Broch, es su original visión de la vida y de la muerte. Durante toda su vida se aferró a la idea de que la "muerte carece de valor en sí misma", que "debemos experimentar el significado de valor sólo desde el polo negativo, desde el punto de vista de la muerte. Valor significa la superación de la muerte o, más precisamente, la salvadora ilusión que disipa la conciencia sobre la muerte."[31] Aquí no es necesario presentar la objeción que primero aparece: que esto no es más que una nueva variación de esa confusión, tan crucial para la historia de la moralidad occidental, entre perversidad y el mal, entre lo radicalmente malo y el *summum malum*; para Broch, su profunda identidad es más bien la garantía de que existe una norma ética absoluta. Como sabemos que la muerte es el mal absoluto, el *summum malum*, podemos decir que el asesinato es absolutamente maligno. Si la perversidad no estuviera anclada en el mal, no existiría ninguna norma para medirlo.

Es evidente que esta tesis se basa en la convicción de que la peor cosa que puede hacer el hombre es matar y que por lo tanto no puede haber peor pena que la pena de muerte.[32] (Aquí tenemos la base concreta para el límite de lo absoluto presentada en los dos capítulos póstumos de su *Politics*). Esta visión de la muerte y del asesinato no sólo sugiere una limitación empírica peculiar para Broch sino para toda su generación. Era característico de la generación de la guerra y de la filosofía de la década de 1920 en Alemania que la experiencia de la muerte alcanzara una dignidad filosófica hasta entonces desconocida, una dignidad que sólo había tenido una vez, en la filosofía política de Hobbes, y entonces sólo en forma aparente. A pesar de que el temor de la muerte juega un papel preponderante en Hobbes, no es el temor a la mortalidad inevitable sino a la "muerte violenta". Es indudable que la experiencia de la guerra estaba ligada al temor de la

[31] *Ibídem*, pág. 232 en adelante.

[32] *Ibídem*, pág. 248.

muerte violenta; pero era característico de la generación de la guerra que este temor se transfiriera a la ansiedad general sobre la muerte, o que este temor se convirtiera en pretexto para la demostración del más general y más importante fenómeno de la ansiedad. Pero pensemos lo que pensemos de la dignidad filosófica de la experiecia de muerte, es obvio que Broch se limitó a este horizonte de experiencia de su generación; y es decisivo que este horizonte fuera interrumpido por la generación, para la cual la experiencia básica, crucial, no era la guerra sino las formas totalitarias de gobierno. En la actualidad sabemos que el asesinato no es lo peor que el hombre pueda hacerle al hombre y que por otra parte, la muerte no es aquello a lo que el hombre más teme. La muerte no es "la quintaesencia de todo lo aterrador" y lamentablemente puede haber castigos mucho más duros que la pena de muerte. La frase: "si la muerte no existiera, no habría temor en la tierra"[33] debe ser corregida para dejar espacio al dolor insoportable junto a la muerte. Más aún, si no fuera por la muerte, dicho dolor sería todavía más insoportable para el hombre. Precisamente, eso es lo espantoso del castigo eterno del infierno, el cual no habría sido inventado si no hubiera existido una amenaza mayor que la muerte eterna. A la luz de nuestras experiencias, quizá haya llegado el momento de investigar la dignidad filosófica de la experiencia del dolor, que la filosofía actual siente al menos con el mismo desprecio secreto que la filosofía académica de hace treinta o cuarenta años sentía con respecto a la experiencia de la muerte.

Sin embargo, dentro de este horizonte, Broch extrajo la conclusión más radical de la experiencia de la muerte. No, obviamente, en la primera teoría de los valores, donde la muerte sólo aparece como ***summum malum*** o, en anticipación del absoluto concebible, como la realidad metafísica como tal: "no existe fenómeno alguno que, medido por su contenido vital, pueda ser más alejado de este mundo y más metafísico que la muerte".[34] Esta conclusión radical aparece en la epistemología, según la cual "todo conocimiento verdadero se vuelve hacia la muerte"[35]

[33] *Ibídem*, pág. 243.

[34] Véase: "Das Weltbild..", *op. cit.*, I, 231.

[35] Véase: "Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik", *op. cit.*, II, 100.

*

y no hacia el mundo, de modo que el valor del conocimiento, al igual que el valor de toda acción humana, debe medirse según sirva, y si sirve, hasta qué punto, para superar la muerte. Por último (y esto marca el último período de su vida creativa) llegó a la primacía absoluta del conocimiento. Ya había formulado este principio en notas para su *Psicología de las masas*: "Aquel que logra saberlo todo ha abolido el tiempo y, por lo tanto, también la muerte."

III. La teoría del conocimiento

¿Cómo puede el conocimiento lograr abolir la muerte? ¿Cómo puede un hombre lograr "conocer todo"? Al plantear estas preguntas nos introducimos directamente en el corazón de la teoría del conocimiento de Broch. La respuesta de Broch nos dará una noción de su alcance. Por lo tanto, responde a la primera pregunta de esta manera: Del conocimiento que todo lo abarca surge necesariamente la simultaneidad, que suprimer el carácter sucesivo del tiempo y por lo tanto, de la muerte; se establece una especie de eternidad, una imagen de eternidad en la vida humana. En cuanto a la segunda pregunta, la clave está en la respuesta: "Lo que se necesita es una teoría general de empirismo",[36] es decir, un sistema que tome en cuenta todas las posibles experiencias futuras. ("Si pudiera comprenderse la suma total de todas las potencialidades humanas, dicho modelo nos proporcionaría una reseña de todas las posibles experiencias futuras", escribe Broch en el "Indice preliminar" de su *Psicología de las masas*). A través de dicha teoría, el hombre, "en virtud de lo absoluto que funciona en él, en virtud de la lógica de su pensamiento, que le es impuesto",[37] asegura una imagen que es "imagen en sí misma"[38] y existiría aunque para él no hubiese un Dios del cual ser imagen. Según las propias palabras de Broch, esto constituiría un intento para ver si la epistemología no podría lograr

[36] "Uber syntaktische und kognitive Einheiten", *op. cit.*, II, 194.

[37] "Politik...", *op. cit.*, II, 204.

[38] *Ibídem*, pág. 217.

"llegar más allá de Dios, para poder verlo desde allí."[39] Y la abolición del tiempo en la simultaneidad del conocimiento y el establecimiento de una teoría de experiencia abarcadora donde la excesiva casualidad de las experiencias individuales y los datos empíricos se transforme en la certeza evidente, axiomática (y por lo tanto siempre redundante) y en la necesidad de las proposiciones lógicas, pueden lograrse al descubrir un "sujeto epistemológico" que, al igual que el sujeto científico en el campo de la observación, representa "la personalidad humana en su abstracción más extrema."[40] Pero mientras que el tema científico en el campo de la observación sólo representa el "acto de verse a sí mismo, de observarse", el "sujeto epistemológico" sería capaz de representar a todo el hombre, la personalidad humana en general, porque el conocimiento es la más alta de las funciones humanas.[41]

Anticipemos el malentendido más probable. Esta teoría del conocimiento, la que discutiremos en mayor detalle a continuación, no es una filosofía en el sentido propio, y las palabras "conocimiento" y "pensamiento" no pueden ser consideradas como equivalentes dentro de este contexto. Estrictamente hablando, sólo el conocimiento puede tener un objetivo, y a Broch siempre lo preocupó un objetivo altamente práctico, ya fuera ético, religioso o político. El pensamiento no posee un verdadero objetivo, y a menos que el pensamiento encuentre su significado en sí mismo, no posee ningún significado en absoluto. (Esto sólo se aplica a la actividad de pensar en sí, no al hecho de escribir los pensamientos, un acto que está más relacionado con los procesos artístico y creativo que con el pensamiento en sí. El hecho de escribir los pensamientos tiene tanto objetivo como propósito; al igual que todas las actividades productivas, tiene un principio y un fin.) El pensamiento no tiene ni principio ni fin; pensamos mientras vivimos, porque no podemos hacer lo contrario. Esta es la razón por la cual el "Yo pienso" de Kant debe acompañar no sólo todas las "nociones" sino todas las actividades y pasividades humanas.

Aquello que Broch denominaría "valor cognoscitivo" del

[39] *Ibídem*, pág. 255.

[40] *Ibídem*, pág. 248.

[41] "James Joyce...", *op. cit.*, I, 197.

pensamiento posee una naturaleza un tanto dudosa, y aquello que la filosofía denomina verdad es totalmente diferente de la determinación correcta de los hechos objetivos del mundo o de los datos de la conciencia; sin embargo, las proposiciones probablemente correctas y demostrables no constituyen todavía la verdad, ya sea que esten gobernadas por el axioma aristotélico de la no contradicción, por la dialéctica hegeliana o, como en el caso de la lógica de Broch, exclusivamente según si su contenido aparece como obligatoriamente necesario, es decir manifiesto, y por lo tanto, absolutamente válido. El hecho de que esa evidencia por sí misma sólo pueda ser expresada en proposiciones tautológicas, tal como Broch lo señala en repetidas ocasiones, no la desacredita en absoluto: el "valor cognoscitivo" de la tautología reside en el hecho de que presenta en forma directa la calidad obligatoria, que es el atributo de todas las proposiciones válidas. El problema está en cómo puede rescatarse la tautología de su formalidad y del círculo en el que se mueve; y Broch pensó que había resuelto este problema al descubrir el absoluto concebible, que posee una fuerza manifiesta y tautológica y un contenido demostrable. Sin embargo, la cognición, ya sea en la forma de descubrimiento o de lógica, se distingue del pensamiento (tal como se manifiesta en la literatura y en la filosofía) en que ésta sólo posee un carácter obligatorio, en que ésta sólo puede llevar a una necesidad y a un absoluto obligatorio, y que por lo tanto, ella sola puede dar origen a una teoría de acción (política o ética) que puede esperar elevarse por encima del carácter impredecible e imprevisible de la acción humana.

Broch siempre fue consciente de esta diferencia entre filosofía y cognición. En sus primeros trabajos reveló este conocimiento adscribiendo al arte un potencial mayor para el conocimiento que la filosofía. Esta última, según decía, "desde su expulsión de la asociación teológica" ya no era capaz de "un conocimiento que abarcara la totalidad", que ahora debía ser dejado al arte.[42] Y en el estudio de Hofmannsthal declaró que Hofmannsthal había aprendido de Goethe que "la poesía, si su objetivo es llevar a la purificación y a la autoidentificación del hombre, debe sumergirse en las profundidades de las antinomias del

[42] *Ibídem*, págs. 203-204.

hombre, contrario a la filosofía, la cual permanece al borde del abismo y, sin aventurarse al salto, permanece contenta con el mero análisis de lo que ha visto."[43] En sus primeros trabajos, Broch no sólo relegaba la filosofía a un lugar subordinado comparado con la literatura con respecto al valor y contenido del conocimiento sino también la ciencia. En esos días, Broch aún podía afirmar que "el sistema cognoscitivo de la ciencia nunca alcanza ese carácter absoluto (que el arte sí logra) de totalidad mundial que depués de todo es lo que interesa", mientras que "cada obra de arte individual es el espejo de la totalidad".[44] Sin embargo, este es el punto de vista que cambió en sus trabajos posteriores, en particular en la oposición que planteaba entre valor y verdad. Una vez que el pensamiento fue alejado de la asociación teológica, la verdad fue "robada de su verdadera base de prueba".[45] La verdad debía ser transformada de ahora en más en conocimiento. Sólo entonces podía surgir el valor. De hecho, el valor es "la verdad que ha sido transformada en conocimiento."[46] La objeción original a la filosofía sigue siendo la siguiente: que el "pensamiento (al rechazar enfoques místicos, extralógicos del tipo hindú) puramente fuera de sí mismo y su lógica de cognición no puede producir un resultado final". En cuanto intenta hacerlo se convierte en "una fantasía verbal no satisfecha".[47] En la actualidad, Broch ya no sigue considerando a la literatura capaz de asumir la tarea de las manos impotentes de la filosofía. Más bien es la ciencia la que se ha convertido en la salvadora. Por lo tanto, "el problema de la tautología intolerable es un problema filosófico, pero la decisión sobre su solubilidad yace en manos de la práctica matemática", y la teoría de la relatividad ha demostrado que aquello que la filosofía consideraba como antinomias insolubles puede convertirse en "ecuaciones solubles".[48]

Todas estas objeciones por parte de Broch son bastante correctas. Dadas las exigencias de Broch (la victoria sobre la mor-

[43] Hugo von Hofmannsthal, *op. cit.*, pág. xi.

[44] "Das Böse...", *op. cit*, I, 330.

[45] "James Joyce...", *op. cit.*, I, 203.

[46] "Werttheoretische Bemerkungen zur Psychoanalyse", *op. cit.*, II, 70.

[47] "Uber syntaktische...", *op. cit.*, II, 168.

[48] *Ibídem*, pág. 201 en adelante.

talidad del yo, sobre la contingencia, sobre la "anarquía" del mundo, que el punto de vista católico había realizado por su *mythos* de los muertos y el hijo del hombre y el hijo de Dios resucitado), dados estos requerimientos, la filosofía sólo podía demostrar su insuficiencia. La filosofía sólo plantea las preguntas que *mythos* una vez respondió en la religión y la poesía y que hoy la ciencia debe responder en la investigación y la epistemología. *Mythos* y *logos*, o para decirlo en los términos generales, la religión y la lógica, están relacionadas en tanto que ambas "surgieron a partir de la estructura fundamental del hombre". Ellas "dominan" el carácter externo del universo y por lo tanto "representan la ausencia del tiempo en sí" para el hombre.[49] Pero esta tarea de vencer a la muerte no es impuesta a la cognición humana por el simple deseo apasionado de permanecer vivos, desde el impulso vital y desnudo que el hombre comparte con los animales. Más bien, surge del terreno del yo cognoscitivo y carente de cuerpo. Pues mientras el yo sea el sujeto de cognición es "totalmente incapaz de imaginar su propia muerte".[50]

Como el yo es incapaz de concebir su propio comienzo o su propio fin, la primera experiencia fundamental del hombre, que deriva totalmente del mundo empírico, es la experiencia del tiempo, de la transitoriedad y de la muerte. Por lo tanto, el mundo externo se presenta ante el "yo núcleo" no sólo como completamente extraño sino también como completamente amenazador. En realidad no está reconocido por el yo como "mundo" sino como "no-yo". El "yo núcleo epistemológico", dado que nada sabe de transitoriedad, tampoco sabe nada sobre el mundo externo, y en ese mundo extraño nada es "tan completamente extraño como el tiempo".[51] Así Broch llega a su visión del tiempo, que también es característica de él, y por lo que sé, totalmente original. Mientras que todas las especulaciones occidentales sobre el tiempo, —desde las *Confesiones* de San Agustín hasta la *Crítica de la razón pura* de Kant— ven el tiempo como el "sentido interior", para Broch, por el contrario, el tiempo asume la fun-

[49] "Die mythische Erbschaft...", *op. cit.*, I, 239.

[50] "Werttheoretische Bemerkungen...", *op. cit.*, II, 74.

[51] *Ibídem*, pág. 73

ción que por lo general se le atribuye al espacio. El tiempo es el "mundo externo más recóndito",[52] es decir, el sentido por el cual se nos da internamente el mundo externo. Pero esta exterioridad que se manifiesta tan internamente no pertenece más a la estructura real del yo núcleo que la muerte, por más situada que la muerte esté dentro de la vida, ahuecando la vida desde adentro y perteneciéndole como tal. Por otra parte, para él, la categoría de espacio no es la categoría del mundo exterior, pues está inmediatamente presente dentro del hombre en su "yo núcleo". Si el hombre desea dominar el "no yo" hostil por el *mythos* o el *logos*, puede hacerlo sólo al "aniquilar" y abrogar el tiempo, "y esta abrogación se denomina espacio."[53] Por lo tanto para Broch, la música, que por lo general es considerada como el arte más ligado al tiempo, es por el contrario "la transformación del tiempo en espacio"; es "abrogación del tiempo" y esto siempre significa "abrogación del tiempo que se apresura hacia la muerte", metamorfosis de secuencia en coexistencia, la que denomina "arquitecturización del paso del tiempo" y en la que se realiza "la abrogación directa de la muerte en la conciencia de la humanidad."[54]

Es evidente que de lo que aquí se trata es de lograr una simultaneidad que transforme toda secuencia en coexistencia y donde el curso temporalmente estructurado del mundo con su riqueza empírica sea presentado tal como sería visto por los ojos de un dios, que todo lo abarcaría en forma simultánea. El hombre está obligado a sentir igual que este dios debido a la alienación del yo humano del mundo y del tiempo (para Broch, los dos son iguales). La estructura del yo núcleo, que es eterna, indica que el hombre está realmente destinado a vivir en dicho carácter absoluto. Y esto es evidente en todas las formas de comportamiento humano. En particular, en la estructura del lenguaje, que para Broch nunca es un medio de comunicación o tiene algo que ver con el hecho de que una pluralidad de hombres, y no el Hombre, habite la Tierra y deban comunicarse entre sí. No lo ha dicho, pero es como si sostuviera que con fines de comunicación entre seres humanos habrían bastado meros sonidos animales.

[52] *Ibídem*, pág. 74.

[53] "Der Zerfall der Werte. Diskurse, Exkurse und ein Epilog", *op. cit.*, II, 10.

[54] "Gedanken zum Problem...", *op. cit.*, II, 99.

Para él, lo esencial sobre el lenguaje es que indica en forma sintáctica una abrogación del tiempo "dentro de la oración", porque necesariamente "sitúa el sujeto y el objeto en una relación de simultaneidad".[55] La "tarea" impuesta al orador es "hacer audibles y visibles unidades cognoscitivas" y "ésta es la única función del lenguaje".[56] Sea lo que fuere lo que queda congelado en la simultaneidad de la oración (para el entendimiento, pensamiento, que "en un solo momento puede comprender unidades de extensión extraordinaria") es alterado fuera de los pasos del tiempo. Creo innecesario mencionar que estas consideraciones proporcionan, *inter alia*, un comentario sobre el estilo lírico de Broch, que sólo es lírico en apariencia, en sus oraciones extraordinariamente largas y en las repeticiones extraordinariamente precisas dentro de ellas.

Estas especulaciones lingüísticas datan de los últimos años de vida de Broch, cuando trataba de resolver el problema de la simultaneidad en el reino de *logos*. Sin embargo, la convicción de que la simultaneidad de la expresión lingüística proporciona una visión breve de la eternidad, de que en ella el "*logos* y la vida" pueden volver a "ser uno una vez más",[57] y de hecho que "el requerimiento de simultaneidad es el verdadero objetivo de toda épica y de toda poesía",[58] todo esto ya se encontraba en el anterior ensayo sobre Joyce. Tanto entonces como más adelante, su preocupación era "unir las impresiones secuenciales y la experiencia, *forzar* el carácter sucesivo a la unidad de lo simultáneo, relegar aquello que está restringido por el tiempo a la eternidad de la mónada", que más tarde llamaría el "yo núcleo".[59] (La cursiva es mía.) Sin embargo, en el período posterior, ya no lo satisfacía "establecer la supratemporalidad de la simultaneidad en la vida en sí. En la época del ensayo sobre Joyce admitió que "esta lucha por la simultaneidad... no puede abrirse paso por la necesidad de que la coexistencia y el encadenamiento deben ser expresados por una secuencia, la única por repetición", mientras

[55] "Uber syntaktische...", *op. cit.*, II, 158.
[56] *Ibídem*, pág. 153.
[57] "James Joyce...", *op. cit.*, I, 209.
[58] *Ibídem*, pág. 192.
[59] *Ibídem*, 193.

que más adelante sólo lo admitió hasta el punto en que la literatura y la expresión literaria no pueden hacer nada mejor, mientras que la matemática, al hacer ecuaciones, y por cierto la lógica absoluta que yace debajo de la matemática (no en algo concreto, claro, sino como modelo de toda cognición posible) son capaces de asumir esta función de transformar toda secuencia temporal en coexistencia espacial.

Es sorprendente la frecuencia con la que Broch utiliza palabras tales como "obligación", "necesidad", "necesidad apremiante" en estos contextos y cuánto dependía del carácter coercitivo de la argumentación lógica. En el cambio radical de *mythos* a *logos*, donde se origina su teoría del conocimiento, quería conscientemente reemplazar el carácter coercitivo del punto de vista mítico con la apremiante necesidad del argumento lógico. La apremiante necesidad parece el común denominador de la visión del mundo mítica y la lógica. Sólo aquello que es necesario y por lo tanto aparece para el hombre como obligatorio puede reclamar validez absoluta. De esta identificación de la necesidad y el absoluto surge la peculiar actitud ambivalente que Broch tenía con respecto a la libertad humana. En realidad, no tenía una mejor opinión de la libertad que de la filosofía; de cualquier manera, sólo la buscaba dentro del reino de la psicología y nunca le reconoció la dignidad metafísica y científica que siempre acordaba a la necesidad.

Para Broch la libertad es la lucha anárquica que dormita en cada yo y que busca el "alejamiento" de sus semejantes. Esa lucha ya está representada en el reino animal por el "solitario". Si el hombre sólo sigue la lucha de su yo por la libertad, es el "animal anárquico".[60] Pero como el hombre es "incapaz de sobrevivir sin sus semejantes, es por lo tanto incapaz de vivir plenamente fuera de sus tendencia anárquicas", trata de subyugar y esclavizar a otros seres humanos. El aspecto rebeldemente anárquico del yo, que a pesar de depender de otros hombres prefiere persistir en su total separación interna de ellos por el bien de la independiencia, ya aparece en los primeros trabajos como una de las fuentes del mal radical. Pero en aquellos trabajos permanece oculto tras el análisis de Broch del aspecto puramente estético

[60] "Politik...", *op. cit.*, II, 209.

del verdadero mal. En las obras posteriores, que están orientadas en términos de la teoría del conocimiento, la situación cambia. De la teoría del conocimiento surge la consecuencia política directa de que el hombre debería estar sujeto, en sus relaciones con sus semejantes, a la misma compulsión a la que necesariamente se somete en su cognición, en otras palabras en su relación consigo mismo. Broch nunca creyó que esta esfera política, en la cual el hombre actúa en forma externa y está comprometido por la maquinaria del mundo exterior, podría ordenarse por categorías que en su origen eran políticas. "Pues la conmoción del mundo no puede terminar en otra cosa que no sea la anarquía..." y "la política es la mecánica del alboroto externo".[61] La conmoción del mundo debe estar sometida a la misma necesidad apremiante que el mismo yo; y para poder validar esta compulsión, se debe demostrar que la coerción del mundo es en realidad humana, es decir, que en realidad emerge de la humanidad del hombre. La tarea político-ética de la teoría del conocimiento es realizar esta demostración. La teoría debe mostrar que la humanidad del hombre es una necesidad apremiante y ofrece así una salvación de la anarquía.

En este punto debería ser aparente que lo que aquí tenemos en realidad es un sistema cuyas líneas generales pueden trazarse fácilmente a partir de los fragmentos que nos han sido entregados. La tarea es mucho más fascinante debido a que las características fundamentales del sistema de Broch, a pesar de todos sus cambios de énfasis a través de los años, permanecieron fijas desde el principio. Dentro de este sistema, la función de cognición que anula el tiempo y su simultaneidad tuvo que ser demostrada por su aplicación a dos series de problemas concretos: debía ser capaz de suprimir la anarquía del mundo, es decir, de coordinar todo el yo sin mundo y todo el mundo sin mí; y debía reemplazar la "profecía mítica" por la "profecía lógica", de modo de forzar el futuro a una simultaneidad con el presente con la misma certeza que la memoria rescata el pasado de su carácter efímero al llevarlo al presente. Debía "demostrar la unidad de la memoria y la profecía"[62] que *La muerte de Virgilio* sólo había conjurado en forma poética.

[61] *Ibídem*, 210.

[62] "Die mythische Erbschaft...", *op. cit.*, I, 245.

En cuanto al primer problema, la coordinación de yo y mundo, es decir, la redención del yo de ese subjetivismo radical donde "todo lo que 'es' el hombre da pruebas de "pertenecer al yo", todo lo que 'posee', a estar cerca del yo, y todo el resto, todo el resto del mundo... ajeno, hostil al yo, cargado con la muerte",[63] en cuanto a este problema, Broch parece haber elegido el camino que eligió todo subjetivismo serio antes que él y cuyo predecesor más importante es Leibniz. Es el camino de la "armonía preestablecida", la forma de construir "dos casas idénticas en el plano y también en la base, no por su infinito alcance a priori no susceptible a la terminación, casas cuya estructura visible ha sido comenzada por ángulos diferentes, de modo que durante su tiempo de construcción infinito se vuelven cada vez más iguales, pero que en la práctica nunca logran adquirir la completa igualdad, y si lo quieren, el carácter de intercambiables."[64]

A la pregunta de cómo puede el hombre "comprehender en forma intuitiva el más íntimo parentesco de su propia naturaleza con la del mundo exterior"[65] Broch respondió que "la armonía preestablecida es una necesidad lógica", [66] y con esta respuesta dio un paso decisivo que iba más allá de las teorías usuales de todas las monadologías, no sólo la de Leibniz. La necesidad lógica de la armonía preestablecida surge del hecho de que Broch (junto a las líneas de Husserl, a quien le debe otras sugerencias cruciales) encuentra el objeto (es decir, el modelo del mundo) ya presente en el acto de pensar, siempre y cuando ningún "Yo-pienso" sea posible a menos que sea "Yo-pienso-algo". Así, el yo encuentra en sí mismo un bosquejo de un no-yo, y "a pesar de que el pensamiento es parte indisoluble del yo, se distingue del yo sujeto y por lo tanto pertenece al no-yo".[67]

De aquí que el yo pertenezca al mundo en forma diferente de la "expansión del yo", que alcanza su pico de éxtasis, o "pérdida del yo", que logra su *nadir* en el pánico. El yo pertenece al mundo en forma independiente del éxtasis o el pánico. De aquí

[63] "Politik...", *op. cit.*, II, 234.

[64] "Uber syntaktische...", *op. cit.*, II, 169.

[65] *Ibídem*, 151.

[66] "Das system als Welt-Bewältigung", *op. cit.*, II, 121.

[67] "Werttheoretische Bemerkungen...", *op. cit.*, II, 67.

también que el mundo no sólo se experimente desde afuera; antes que nada dicha experiencia ya está presente en el "inconsciente". Este inconsciente no es alógico ni irracional. Por el contrario, toda lógica verdadera debe incluir necesariamente una "lógica del inconsciente", debe probar en sí misma contra el conocimiento de la "esfera epistemológica del inconsciente",[68] donde no sólo se halla la experiencia concreta sino dicha cognición de experiencia en general, que precede toda experiencia; en otras palabras, la "experiencia en sí misma".

En esa misma esfera de inconsciencia que es totalmente accesible a la cognición yace la solución al segundo problema: el dominio de la simultaneidad, el rescate del futuro y del pasado de su esclavitud de la secuencia. Pero aquí, el establecimiento de la coexistencia tanto para el futuro como para el pasado se logra por medio del peculiar aspecto de sueño del inconsciente. La "arremetida hacia el futuro particular del hombre y sólo del hombre [lo hace] parte del presente"; una lógica que va más allá de la lógica aristotélica debería algún día poder anticipar esas "inspiraciones" a partir de las cuales se forma la novedad del futuro. Una "determinación formal de estas áreas, suponiendo que esto se logra algún día",[69] proporcionaría nada menos y nada más que una "teoría de profecía" confiable, porque nos ofrecería los "lineamientos de toda experiencia futura". Esta "profecía lógica", cuyo objeto es ese inconsciente del que surgen los impulsos e "inspiraciones" para cualquier novedad, es en sí una disciplina totalmente racional y lógica que fluirá "con toda naturalidad... a partir del crecimiento y la profundización de la investigación de los fundamentos."[70] El requisito previo a esta "teoría de la novedad" (que sólo es otro nombre para la "profecía lógica") es que a pesar de que el tiempo es considerado como el "mundo exterior", todo "lo verdaderamente nuevo en el mundo, aun si aparece bajo un aspecto empírico, nunca surge de la experiencia real sino siempre a partir del reino del yo, del corazón, de la mente."[71] En otras palabras, el sujeto de cognición, "el hombre

[68] "Uber syntaktische...", *op. cit.*, II, 166.

[69] "Die mythische Erbschaft...", *op. cit.*, I, 244.

[70] *Ibídem*, págs. 245-246.

[71] "Uber syntaktische...", *op. cit.*, II, 187.

en su abstracción más absoluta",[72] es de tal naturaleza que lleva un mundo dentro de sí mismo, y el milagro de cognición surge a partir de la armonía preestablecida, de la armonía de este mundo interior con el mundo empírico.

Esta armonización se logra específicamente por el "sistema" que como "sistema de dominio" no sólo acepta el mundo y el inagotable "contenido experimental del mundo", sino que vuelve a crearlo de nuevo al dominarlo";[73] esta creativa "función sistematizadora del *logos*" es "su única y esencial manifestación"[74] por medio de la cual "vuelve a crear una y otra vez el mundo por primera vez". La cognición y la creación no sólo son idénticas en el acto divino de *intuitus originarius* (Kant); esta identidad es un hecho demostrable, independiente de toda revelación y presente en el "deber de creación" del hombre, donde debe "repetir infinitamente la creación del universo",[75] un deber que puede ser comprobado por argumentos positivistas lógicos. Este es el *logos* que ocupará el lugar del *mythos* en una "futura ciencia unitaria"[76] y que restaurará a un mundo desordenado al orden de un "sistema" y llevará al hombre perdido en la anarquía a las compulsiones de la necesidad.

Así, a mediados de la década de 1930, Broch expresó, en forma de premonición y de esperanza, la idea de que el *logos* sería capaz de redimir al hombre por el camino de la ciencia. Al final de su vida, esta noción se había tornado en una certeza: "Si pudiera equilibrarse el contenido del mundo, si el mundo pudiera ser realmente formado y reformado en un sistema total, un sistema donde todas las partes se condicionen y sostengan entre sí, si este estado (que la ciencia busca en el reino estrictamente racional) llegara a darse, entonces se habrá logrado la pacificación final del Ser, la redención del mundo en el cual fluirán todas las aspiraciones religiosas metafísicas de la humanidad."[77]

[72] "Politik...", *op. cit.*, II, 247.

[73] "Das system...", *op. cit.*, II, 111 en adelante.

[74] "Uber syntaktische...", *op. cit.*, II, 200.

[75] "Politik...", *op. cit.*, II, 208.

[76] "Uber syntaktische...", *op. cit.*, II, 169.

[77] "Gedanken zum Problem...", *op. cit.*, II, 98.

¿Quién puede leer estas oraciones sin recordar el primer capítulo del Evangelio de San Juan: Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος...καὶ ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο (I:1 y 14) ("Al principio era el Verbo... y el Verbo se hizo carne...")? Sin embargo, la carne en que se convirtió el *logos* ya no es el mítico hijo de Dios; es "el hombre en su abstracción más absoluta". Broch pensaba que si se puede demostrar en términos metafísicos positivistas y no especulativos, que la palabra hecha carne es el hombre en sí mismo, entonces dentro del mundo terrenal y sin ningún vuelo trascendental se le ha conferido a la demostración una "imagen en sí misma", y como "imagen en sí misma" el hombre también se ha independizado de El cuya imagen es, se ha abrogado el tiempo y la muerte. Esto sería la redención del hombre en la Tierra.

IV. El absoluto concebible

Todo lo que Broch pensó a lo largo de estas líneas y que dejó en forma fragmentaria está incluido en su quintaesencia en el concepto, o más bien en el descubrimiento, del "absoluto concebible". Para comprender lo que realmente significa absoluto concebible, debemos tener cuidado de no igualar los primeros comentarios de Broch sobre la muerte como el absoluto de la existencia humana en la tierra (comentarios que pueden incluso hallarse en trabajos posteriores) con el verdadero descubrimiento de este período posterior. Lo que tiende un puente entre ambos puntos de vista es sólo (a pesar de que es algo importante) el hecho de que ambos están relacionados con la muerte, ambos están determinados fundamentalmente por la experiencia de la muerte. Sin embargo, la diferencia es bastante clara. Cuando se entiende la muerte como límite absoluto, inamovible de la vida, es posible declarar que no existe "ningún fenómeno que pueda ser más remoto en este mundo y más metafísico en su importancia de la vida que la muerte";[78] que desde el punto de vista humano *sub especie aeternitatis* siempre significa también *sub especie*

[78] "Das Weltbild...", *op. cit.*, I, 231.

mortis;[79] que la búsqueda de un valor absoluto es estimulada por la muerte, ese "no valor en sí mismo"; y que "su carácter absoluto, que es el único carácter absoluto de la realidad y de la naturaleza debe contradecir un carácter absoluto que, sostenido por la voluntad humana, es capaz de crear el carácter absoluto del alma, y de la cultura".[80] Y sin lugar a dudas, Broch nunca abandonó su convicción básica de que "allí donde no existe una relación genuina con la muerte y allí donde su calidad de absoluta en el aquí y ahora no es perpetuamente reconocida, no puede haber una verdadera ética".[81] Esta convicción básica era de hecho tan fuerte que en su *Politics* (es decir, en la aplicación de su teoría del conocimiento al reino de las cosas por naturaleza anárquica) volvió a recurrir a la muerte como el único absoluto que aparece en el reino terrenal. Esto significa que basó todo su sistema político y legal en el hecho de que la pena de muerte representa un máximo natural que establece un límite absoluto al castigo. Sin embargo, el concepto de Broch del absoluto concebible no sólo hacía referencia a la muerte. El absoluto inherente a la muerte es, después de todo, no-terrenal por naturaleza; obviamente, sólo comienza después de la muerte; perdura más allá de la muerte, a pesar de que sólo se manifiesta en el reino terrenal a través de la muerte. Para hacerlo espiritual el absoluto trascendente, finito y mundano fue en realidad el pecado mortal del secularismo, que llevó al colapso de valores y a la desintegración del mundo.

La relación que el absoluto concebible tiene con la muerte es de otra naturaleza. Aquí se trata de abolir en vida la conciencia de la muerte, liberando la vida, mientras viva, a partir de la muerte, de modo que la vida continúa como si fuera eterna. Así como la función de la cognición es conquistar "el tiempo como el mundo más externo", y por lo tanto, conquistar el mundo allí donde más se acerca al yo y también más extraño y amenazador, la función del absoluto concebible es conquistar la muerte en vida, oponiendo el "mundo cargado de muerte" al confrontarlo con el yo, en cuyo núcleo, su núcleo cognoscitivo, se reconoce

[79] "James Joyce...", *op. cit.*, I, 186

[80] "Das böse...", *op. cit.*, I, 317.

[81] "Hofmannsthal...", *op. cit.*, I, 123.

inmortal. Aun cuando se vuelca hacia el positivismo lógico (aunque un positivismo lógico original y de una alta idiosincrasia), Broch se aferra a su temprana y básica convicción cristiana de que la muerte y la mortalidad están arraigadas al mundo, pero la inmortalidad y la eternidad están ancladas en el yo, de modo que la vida que nos parece mortal en verdad es inmortal y el mundo que nos parece eterno es, en realidad, víctima de la muerte.

El cambio hacia el positivismo lógico, que se manifiesta más marcadamente en el concepto del absoluto concebible, implicaba una tácita revisión del *Zeitkritik* de Broch, que en un principio estaba planteado en términos de una queja contra el proceso de secularización. Esta revisión se expresa con mayor claridad en el cambio de la esperanza de un "nuevo mito" a la convicción de que era necesario una "desdeificación positivista" Pero la pregunta que al parecer produjo este cambio y que Broch respondió con una terminología lógica-positivista en las dos secciones póstumas de su teoría del conocimiento (el "concepto de sistema" y las "unidades sintácticas y cognoscitivas"), esa pregunta puede ser formulada de la siguiente manera: ¿De dónde saca el yo la convicción de su propia mortalidad? ¿La base para esta convicción no puede ser en sí misma prueba de esta inmortalidad?

Si relacionamos la misma pregunta con la anterior teoría del valor, que estaba orientada exclusivamente en términos de muerte, podríamos formular la pregunta de esta forma: La experiencia puramente negativa de la muerte (puramente negativa porque nunca es previsible por el yo-núcleo) que causa un terror repentino en el hombre (quien en su total falta de mundo se reconoce inmortal) ¿no podría complementarse con una experiencia positiva donde la inmortalidad y el absoluto se manifiesten de manera tan tangible y real como la muerte? La respuesta, reducida, puede hallarse en la siguiente oración que nos lleva nuevamente al primer periodo de Broch pero cuyas implicaciones no vio hasta este período posterior: "La estructura de la lógica formal se basa en fundamentos materiales".[82]

La cognición, para resumir la cadena de pensamiento de Broch en una forma deliberadamente simplificada, se manifiesta

[82] "Der Zerfall der Werte...", *op. cit.*, II, 14.

en dos tipos de conocimiento que corresponden a los dos tipos fundamentalmente diferentes entre las ciencias. En primer lugar, están las ciencias empíricas inductivas que se van abriendo camino de hecho en hecho, de investigación en investigación y que en principio son infinitas, incompletables, requieren una sucesión interminable de nuevos hechos y nuevos hallazgos para progresar. En segundo, están las ciencias formales deductivas que llegan a sus resultados axiomáticos a partir de ellas mismas y al parecer son independientes de todo hecho empírico. Para Broch, la ciencia más importante del tipo inductivo es la física (a pesar de que por propósitos de ilustración siempre utilizaba el ejemplo de la arqueología porque en esta ciencia los "hallazgos" de las excavaciones coinciden con los "nuevos hallazgos" tan indispensables para el avance de cualquier ciencia empírica), mientras que la clásica ciencia deductiva es, sin lugar a dudas, la matemática. La verdadera cognición que va más allá del mero conocimiento de los hechos sólo puede lograrse en las ciencias deductivas que conforman un sistema. Sólo después de que la matemática ha deducido las fórmulas para los hechos empíricos observados por los físicos, se puede hablar de un entendimiento científico de los hechos físicos.

Esta relación entre las ciencias inductivas y las deductivas corresponde a la distinción de Broch entre "protosistema" y "sistema absoluto".[83] El protosistema sirve al dominio directo del mundo, a su asimilación, que es el requisito previo para la supervivencia de toda clase de vida, incluyendo la animal; mientras que el sistema absoluto, que es inalcanzable para el hombre en su perfección contendría dentro de sí mismo "la solución a todos los problemas que han tenido o tendrán lugar en el mundo... en pocas palabras, sería el sistema cognoscitivo de un dios."[84] A primera vista parece como si el sistema cognoscitivo del hombre pudiera ser situado en medio de estos dos sistemas, el sistema de toda clase de vida y el sistema de un dios, pero sin embargo, ambos siguen siendo tan opuestos entre sí como los métodos inductivo y deductivo.

[83] "Das system...", *op. cit.*, II, 122 en adelante.

[84] *Ibídem.*

El siguiente paso en el razonamiento trata de la eliminación de esta oposición o, en su defecto, la prueba de que esta oposición sólo es aparente. Esto se logra primero por la demostración de que existe un puente que va desde el protosistema al sistema absoluto, un puente basado en la peculiar iteración de todo proceso cognoscitivo; y segundo, que no existe cosa tal como un sistema absolutamente deductivo. La base de cada sistema formal siempre es empírica. Esto significa que cada sistema se basa en un fundamento trascendente para sí mismo, el que debe afirmar como absoluto porque de lo contrario ni siquiera puede comenzar con sus distintas cadenas de deducciones.

El puente que une el protosistema con el sistema absoluto, que por un lado representa el puente que va desde la ciencia puramente inductiva a la cognición deductiva y, por otro, el puente que va desde el animal hasta un dios, pasando por el hombre, se da de la siguiente manera: El protosistema es un sistema de "experiencias" que son "conocidas" pero no "comprendidas"; este conocimiento, que es inherente a cada experiencia y no sería posible sin ella es en realidad un "conocimiento sobre el conocimiento", una primera iteración sin la cual la memoria no sería posible, y la memoria pertenece a toda experiencia; Broch, al identificarla con la conciencia, también se la atribuye a los animales.[85]

Este conocimiento sobre el conocimiento está directamente relacionado con el mundo. Este proporciona el dominio directo de las cosas del mundo en su objetividad concreta; lo que no puede dominar es el carácter mundano del mundo, que Broch ve en la "irracionalidad" aborigen del mundo (o, dicho en lenguaje político, en su "anarquía"). El sistema cognoscitivo empieza a lograr el dominio de este carácter mundano y puede lograrlo debido a que ya se ha liberado de las cosas concretas del mundo y por lo tanto, puede captar ese carácter mundano, su "irracionalidad", y convertirse entonces en una forma preliminar del sistema absoluto. Ya no interesa la experiencia directa y el "conocimiento sobre el conocimiento" necesario para ello, sino un "conocimiento sobre el conocimiento sobre el conocimiento", en otras palabras otra iteración, que aunque sea natural, flu-

[85] *Ibídem*, 134.

ye de la primera iteración del "conocimiento sobre el conocimiento".

Entre el protosistema del conocimiento sobre el conocimiento, donde todavía no se ha adquirido el conocimiento real, y en el cual el ser viviente apenas es consciente de sus experiencias, y el sistema absoluto de un dios, existe una serie de continuas etapas iterativas que pueden ser demostradas desde un punto de vista positivista. Y a pesar de que Broch nos advierte en contra del hecho de "concebir una especie de acuerdo estratificado de sistemas donde (comenzando con el protosistema y pasando luego al sistema absoluto) están colocados uno sobre el otro según la proporción en la cual su 'contenido empírico' disminuye y su 'contenido cognoscitivo' aumenta", considera "definitivo... que la forma... por lo general aunque no siempre está en la dirección de aumentar el contenido cognoscitivo y disminuir su carácter expresivo."[86] La importancia de estas demostraciones para producir evidencia de la existencia real de un absoluto concebible se basa en la íntima relación entre las operaciones cognoscitivas que presuponen su existencia y la mera experiencia; se basa en la secuencia continua que une la experiencia con el conocimiento cognoscitivo, de modo que es como si surgiera un absoluto de las condiciones de toda clase de vida en la tierra.

El objetivo de estas consideraciones es doble: es demostrar el origen terrenal de lo absoluto, demostrar que surge objetivamente de la evolución de la vida orgánica y al mismo tiempo demostrar que todo sistema deductivo se basa en un fundamento empírico absoluto que no puede ser derivado del sistema en sí, es decir, por el contrario, demostrar que toda forma invade el contenido.[87] En otras palabras, la demostración de que la mundanalidad por su misma esencia llega a lo absoluto y crece en ella puede compararse con la contraprueba de que todo absoluto está relacionado con la mundanalidad. Esto es más evidente en el caso de la matemática. Lo matemático sobre la matemática no es obviamente demostrable o comprobable matemáticamente; para la matemática sigue siendo un "plus desconocido", es decir, que reside en una esfera fuera de la matemática. Esto es cierto

[86] *Ibídem*, 123.

[87] "Politik..." *op. cit.*, II, 247.

tanto para la base real de la cual surge toda la matemática, que Broch identifica como "número como tal", y para los "impulsos problema" que conducen a avances en el entendimiento de la matemática. De hecho, la matemática sigue dependiendo de la física para sus avances.[88] Sin embargo, esto también es cierto para la teoría del conocimiento, o para la lógica en sí, la cual pudo haber proporcionado inicialmente a la matemática con el "número como tal" y por lo tanto, haber establecido la base para las operaciones matemáticas en primer lugar. "El lógico tiene precisamente una relación ingenuamente realista con su propia investigación así como la tiene el matemático con respecto a la suya; es decir, por un lado (por lo menos, mientras que no cambie sus consideraciones al plano más alto que siga, el de la metalógica) desechará el conocimiento sobre el sistema lógico como un todo y sobre la operatividad como un concomitante manifiesto de la investigación y, por otro, se sentirá menos inclinado que el matemático a prestar atención al tema o al poseedor de dicho conocimiento."[89]

Hay entonces dos cosas que las ciencias deductivas, la lógica y la matemática, necesariamente siempre pasan por alto: la primera, no pueden ver qué es lo que hace la lógica o la matemática, precisamente lo que es, es decir, su carácter lógico o matemático, más de lo que un persona puede ver el suelo mismo donde está de pie; y la segunda, no pueden observar el sujeto de las operaciones lógicas y matemáticas. Siempre ven sólo sus propias sombras, pero no a sí mismos. Es natural que el carácter matemático de la matemática, en otras palabras el "número como tal", sea el "absoluto" de la matemática; y este absoluto proviene de afuera y existe fuera de su propio sistema. Este absoluto no es sólo trascendente sino también empírico, a pesar de que debe ser buscado fuera del sistema matemático. Podemos afirmar que una ciencia siempre recibe aquello que es absoluto para sí misma de la ciencia "inmediatamente superior", de modo que surge una jerarquía de ciencias cuyo principio se podría captar de una forma abarcadora, unificadora y sistemática. La física recibe su absoluto de la matemática, la matemática de su episte-

[88] "Uber syntaktische...", *op cit.*, II, 178 en adelante.

[89] *Ibídem*, 183.

mología, la epistemología de su lógica y la lógica depende de una metalógica.

Sin embargo, esta cadena donde el absoluto se pasa cada vez en forma diferente de una ciencia a otra, de un sistema cognoscitivo a otro, haciendo en cada caso posible la ciencia y la cognición, no puede continuarse y repetirse en forma infinita. En cada caso lo que funciona como absoluto, como norma absoluta, y no puede ser observado por la persona que lo utiliza justamente porque lo está utilizando, es el sujeto que utiliza la norma; es el "acto de verse a sí mismo", la "persona física" en física que corresponde a la "persona matemática", al portador del "número como tal", la persona lógica, el sujeto de la "operatividad lógica" como tal. Por lo tanto, el absoluto en estas ciencias no se da "en forma de contenido" (ninguna ciencia podría funcionar si su contenido no proviniera de afuera) sino que su fuente es concebible y positiva a la vez, que es lo mismo que decir en términos epistemológicos: demostrable sobre una base positivista-lógica; es la "personalidad humana en su abstracción más absoluta". El contenido de esta abstracción puede cambiar: del "acto de ver como tal" al acto de contar como tal y a la operación lógica como tal. Esto no significa que el hombre con todas las propiedades de su cuerpo, alma y mente se ha convertido en la medida de todas las cosas sino que el hombre, en tanto que no es nada más que el sujeto cognoscitivo, el poseedor de los actos de cognición, es la fuente de lo absoluto. El origen de lo absoluto, en su validez absoluta, necesaria y obligatoria pertenece a este mundo.

Broch creía que su teoría del absoluto concebible podía ser aplicada directamente a la política, y en los dos capítulos de la *Psicología de las masas* "condensada" tradujo, aunque en forma fragmentaria, su epistemología a ideas de política práctica. Broch pensó que esto era posible porque interpretó toda acción política en términos de aquellos actos que juegan un papel preponderante en su teoría del conocimiento y que son concebidos como carentes de mundo en sí mismos o, tal como él mismo lo expresa, "en una cámara oscura".[90] En otras palabras, no lo preocupaba en realidad la acción política o la acción en sí; lo que quería era

[90] "Werttheoretische Bemerkungen...", *op. cit.*, II, 71.

responder la pregunta que se había planteado en su juventud: "¿Qué haremos después?"

Actuar y hacer no son más idénticos que pensar y saber. Así como el conocimiento, en oposición al pensamiento, tiene el objetivo de la cognición y una tarea cognoscitiva, el hacerlo tiene objetivos específicos y debe estar gobernado por normas específicas para poder lograrlos, mientras que la acción tiene lugar cada vez que los seres humanos están juntos, aunque no haya ningún objetivo que alcanzar. La categoría fines-medios, con la que está necesariamente relacionado todo hecho de hacer o de producir, no funciona cuando se la aplica a la acción. Tanto el hecho de hacer como el de producir comienza con la suposición de que el sujeto de los "actos" conoce perfectamente el objetivo a alcanzar y el objeto a producir, de modo que el único problema es encontrar el medio adecuado de lograr esos fines. Dicha suposición presupone a su vez un mundo donde sólo existe una voluntad, o que está tan ordenado que todos los yo-sujetos activos en él están lo suficientemente aislados como para que no haya una mutua interferencia de sus fines y objetivos. Con la acción sucede lo contrario; existe un número infinito de intenciones y propósitos que se cruzan e interfieren, los que, considerados todos juntos dentro de su compleja inmensidad, representan el mundo donde cada hombre debe realizar su acto, aunque en ese mundo no se ha logrado nunca un fin ni una intención como se quería en un principio. Aun esta descripción, y la consecuente naturaleza frustrante de todas las acciones, la ostensible futilidad de la acción, es inadecuada y engañosa porque en realidad fue concebida en términos de hacer, y eso significa en términos de la categoría de fines-medios. Dentro de estas categorías sólo podemos estar de acuerdo con la frase de Gospel: "Pues ellos no saben lo que hacen"; en este sentido, ninguna persona que actúa sabe lo que está haciendo; no puede saberlo y no se permite que lo sepa por el bien de la libertad del hombre. La libertad depende del carácter impredecible absoluto de las acciones humanas. Si lo expresáramos paradójicamente (e invariablemente nos vemos mezclados en paradojas en cuanto intentamos juzgar una acción por las normas del hacer) podemos decir: Cada buena acción por el bien de un mal fin agrega una porción de bondad al mundo: cada mala acción por un buen fin

agrega una porción de maldad. En otras palabras, mientras que los fines de hacer y producir dominan totalmente los medios, lo opuesto es verdad para la acción: los medios siempre son el factor decisivo.

Como Broch había situado epistemológicamente el yo en la "cámara oscura", interpretó con naturalidad el actuar en sentido de hacer, y el actor en el sentido de un yo productor, aislado, el sujeto de actos específicos. Pero mucho más importante es el hecho de que, al ser un artista, interpretaba el hacer como un tipo de creación del mundo y le exigía el tipo de "recreación del mundo" que originalmente había requerido de la obra de arte. Si la política se hubiera convertido en lo que él pretendía, sería de hecho una "obra de arte ética". En el hacer, coinciden las dos capacidades fundamentales del hombre: la facultad creativa de la literatura y la facultad cognoscitiva, que domina el mundo, de la ciencia. Por lo tanto, para Broch la política era en realidad un arte, la creación del mundo una ciencia y, al mismo tiempo, la ciencia, un arte. Es verdad que nunca lo dijo, pero el material fragmentario que poseemos nos permite al menos adivinar los aspectos generales de su concepción fundamental.

De todos modos, es a esto que apunta la cognición en el análisis final: desea la acción. Como la literatura no hizo nada, Broch se apartó de ella, rechazó la filosofía porque se limitaba a la mera contemplación y la meditación y terminó por poner todas sus esperanzas en la política. La principal preocupación de Broch siempre es la redención, la redención de la muerte, y está tan preocupado por la redención en su política como en su epistemología o su ficción. No puede pasarse por alto los elementos utópicos de una política orientada hacia la redención. Sin embargo, debemos cuidar de no subestimar el realismo que guió a Broch en sus reflexiones concretas y que le impidió aplicar en forma dogmática el absoluto concebible que había descubierto en la teoría del conocimiento de la política.

Broch tuvo su última fe en el absoluto concebible. Se consolaba con el discernimiento de que puede hallarse y demostrarse algo absoluto en la tierra y que hasta el reino político (es decir, la conglomeración ingerentemente anárquica de los seres humanos en las condiciones de vida en la Tierra) contiene un absoluto limitador. Esto significaba que debe existir una cosa como la

"justicia absoluta" de la cual derivar una nueva declaración de "los derechos del hombre" que luego tendrían la misma relación con las actualidades políticas que la matemática con la física. Bajo su soberanía un "sujeto creador-de-derecho" y productor-de-derecho correspondería precisamente a la "persona física" o al "acto de ver en sí mismo".[91] Gracias a estas percepciones, que tendían cada vez más a centrarse alrededor del "hombre en su abstracción más absoluta", Broch pudo resignarse a los hechos del reino político así como el matemático está preparado a resignarse a los hechos del espacio físico. Por lo tanto, la hermosa y poética forma de expresión en la que una vez formuló los hechos y las posibilidades de la vida política también debieron parecerle algo así como su fórmula matemática. Es la figura de la rosa náutica: "La rosa náutica cuya función es mostrar de cuál de los cuatro rincones del mundo está soplando el viento de la historia; con su inscripción "El bien hace la fuerza" apunta hacia el Paraíso; con "La fuerza hace lo malo", hacia el Purgatorio, con "El mal hace la fuerza", hacia el Infierno, pero con "la fuerza hace el bien", hacia la vida ordinaria en la tierra; y como lo que amenaza una y otra vez con rugir sobre la humanidad es la tormenta del diablo, el hombre por lo general se contenta con el mundano "La fuerza hace el bien", aunque espera las brisas paradisíacas (cuando ya no haya pena de muerte en el vasto orbe de la Tierra) y sabe, al mismo tiempo, que no se producirá el milagro a menos que se lo fuerce a ello. El milagro de "El bien hace la fuerza" requiere principalmente que el Bien esté provisto de Fuerza."[92]

Detrás de estas oraciones distinguimos claramente aquello que Broch no dice y tal vez no quiso decir dentro de este contexto. Sabemos por *La nuerte de Virgilio* y también por el personaje del doctor en *The Tempter* que para Broch todas las relaciones con otros hombres están regidas por la idea de "utilidad", por el carácter imperativo del reclamo de ayuda. El carácter absoluto del "reclamo ético" ("la unidad del concepto permanece intacta, intacto el requisito ético")[93] fue algo que dio tan por sentado que pensó que no necesitaba ni siquiera ser demostrado. "El objetivo

[91] Véase: "Politik...", *op. cit.*, II, 219 y 247 en adelante.

[92] *Ibídem*, 253.

[93] "Der Zerfall der Werte...", *op. cit.*, II, 40.

del reclamo ético se basa en lo absoluto y lo infinito",[94] que significa que cada acto ético se lleva a cabo en la esfera de lo absoluto y que el pedido de ayuda de los hombres es infinito e inagotable. Así como Broch daba por sentado que debía dejar de lado cualquier trabajo o actividad para ayudar a quien lo necesitaba, en los últimos tiempos daba por sentado que debía dejar de lado la literatura porque había comenzado a dudar de que la literatura pudiera algún día satisfacer su "obligación con el carácter absoluto de la cognición".[95] Más que nada, había comenzado a dudar de si la literatura y la cognición lograrían algún día saltar del conocimiento sobre aquello que se necesita a la ayuda de los necesitados. La "misión" a la que Broch hacía referencia tan a menudo, la "inescapable tarea impuesta" que veía en todas partes, no era de naturaleza lógica ni epistemológica, a pesar de que la descubrió y demostró su presencia dentro de la lógica y la epistemología. La misión era el imperativo ético, y la tarea que no podía evadirse era el pedido de ayuda del hombre.

[94] "Das Weltbild des Romans", *op. cit.*, I, 212.

[95] "James Joyce...", *op. cit.*, I, 204.

Walter Benjamin

1892-1940

I. El jorobado

Fama, esa diosa tan codiciada, posee varios rostros, y la fama viene en muchas formas y tamaños: desde la notoriedad de una semana de la historia principal de alguna revista hasta el esplendor de un nombre que perdura para siempre. La fama póstuma es uno de los artículos más raros y menos deseados de Fama, a pesar de que es menos arbitraria y a menudo más sólida que los otros tipos, dado que sólo rara vez se concede sobre mera mercadería. El que más pudo ganar está muerto y por lo tanto, no a la venta. Esa fama póstuma, que no es comercial ni rinde beneficios, ha caído hoy en Alemania sobre el nombre y la obra de Walter Benjamin, un escritor judío-alemán que fue conocido, aunque no famoso, como contribuyente de revistas y las secciones literarias de los diarios durante menos de diez años anteriores a la subida de Hitler al poder y a su propia emigración. Pocos eran los que aún recordaban su nombre cuando eligió la muerte en aquellos primeros días de otoño de 1940, los que para muchos de su origen y su generación marcaron el momento más oscuro de la guerra: la caída de Francia, la amenaza de Inglaterra, el pacto todavía intacto de Hitler y Stalin cuya consecuencia más temida en ese momento era la estrecha cooperación de las dos fuerzas de policía secreta más poderosas de Europa. Quince años después, fue publicada en Alemania una edición de dos volúmenes de sus obras, hecho que le ganó un inmediato *succès d'estime* que fue más allá del reconocimiento de aquellos pocos

que conoció durante su vida. Y como la mera reputación, por alta que sea, descansa en el juicio de los mejores, nunca es suficiente para que escritores y artistas se ganen la vida que sólo la fama, el testimonio de una multitud que no necesita tener un tamaño astronómico, puede garantizar, me veo doblemente obligado a decir (con Cicerón): *Si vivi vicissent qui morte vicerunt* (qué distinto habría sido todo "si aquellos que ganaron la victoria en la muerte la hubiesen ganado en la vida").

La fama póstuma es algo demasiado extraño como para culpar a la ceguera del mundo o a la corrupción del medio literario. Tampoco puede decirse que es la amarga recompensa de aquellos que se adelantaron a su tiempo, como si la historia fuese una carrera donde algunos contendientes corren tan rápido que simplemente desaparecen de la vista de los espectadores. Por el contrario, la fama póstuma suele estar precedida por el reconocimiento más alto entre los colegas. Cuando Kafka murió en 1924, de los pocos libros que había publicado apenas se habían vendido unas doscientas copias, pero sus amigos literarios y los pocos lectores que por accidente habían llegado a conocer esos breves trozos de prosa (todavía no se había publicado ninguna de sus novelas) sabían más allá de toda duda que era uno de los maestros de la prosa moderna. Walter Benjamin había ganado ese reconocimiento temprano y no sólo entre aquellos cuyos nombres eran desconocidos en esa época, tal como Gerhard Scholem, el amigo de su juventud, y Theodor Wiesengrund Adorno, su primero y único discípulo, ambos responsables de la edición póstuma de sus trabajos y sus cartas.[1]

De inmediato, y por instinto, siento la tentación de decir que el reconocimiento provino de Hugo von Hofmannsthal, quien publicó el ensayo de Benjamin sobre las *Afinidades electivas* de Goethe en 1924, y de Bertolt Brecht, quien al recibir la noticia de la muerte de Benjamin dijo que ésa era la primera pérdida verdadera que Hitler causaba a la literatura alemana. No podemos saber si existe algo así como el genio inapreciado, o si se trata de la ilusión de aquellos que no son genios; sin embargo, podemos es-

[1] Walter Benjamin, *Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkampo Verlag, 1955, 2 vols. y *Briefe*, Frankfurt a. M., 1966, 2 vols. Las siguientes referencias pertenecen a estas ediciones.

tar razonablemente seguros de que la fama póstuma no recaerá en ellos.

La fama es un fenómeno social; ***ad gloriam non est satis unius opinio*** (tal como señaló Séneca con sabiduría y pedantería), "para la fama no basta la opinión de uno", a pesar de que es suficiente para la amistad y el amor. Ninguna sociedad puede funcionar correctamente sin una clasificación, sin una disposición de las cosas y los hombres en clases y tipos ordenados. Esta clasificación necesaria es la base para toda discriminación social, y la discriminación, no obstante la actual opinión sobre lo contrario, es tanto un elemento constitutivo del reino social como la igualdad es un elemento constitutivo de lo político. El punto es que en la sociedad, todos deben responder la pregunta: ***qué*** soy (diferente de ***quién*** soy) y la respuesta, obviamente, nunca puede ser: Soy único, no por la arrogancia implícita sino porque la respuesta carecería de sentido. En el caso de Benjamin, se puede diagnosticar el problema (si fue tal) en retrospectiva con gran precisión; cuando Hofmannsthal leyó el largo ensayo sobre Goethe por ese autor totalmente desconocido, lo calificó de "schlechtin unvergleichlich" ("absolutamente incomparable") y el problema era que tenía razón, no se podía comparar con nada de lo existente en literatura. El problema con todo lo que Benjamin escribió fue que siempre resultó ser ***sui generis***

La fama póstuma parece ser entonces la suerte de los inclasificables, es decir, aquellos cuyos trabajos no encajan dentro del orden existente ni introducen un nuevo género que lleve a una futura clasificación. Los innumerables intentos de escribir "al estilo Kafka", todos ellos rotundos fracasos, sólo sirvieron para enfatizar el carácter único de Kafka, la absoluta originalidad que no puede hallarse en ningún precedesor y no tiene seguidor.

Esto es lo que la sociedad no logra aceptar y a lo que siempre se verá reticente de otorgar su sello de aprobación. Para decirlo de otro modo, en la actualidad sería tan engañoso recomendar a Walter Benjamin como crítico literario y ensayista como habría sido recomendar a Kafka en 1924 como novelista y escritor de cuentos. Para describir su trabajo en forma adecuada y a él como autor dentro de nuestro usual marco de referencia, tendría que hacer varias declaraciones negativas, tales como: su

erudición fue grande, pero no era un erudito; sus temas comprendían textos y su interpretación, pero no era un filólogo; no lo atraía mucho la religión pero sí la teología y el tipo de interpretación teológica por la que el texto en sí es sagrado, pero no era teólogo y no sentía un interés particular por la Biblia; era un escritor nato, pero su mayor ambición fue producir una obra que consistiera sólo en citas; fue el primer alemán que tradujo a Proust (junto con Franz Hessel) y St.-John Perse., y antes de eso había traducido los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, pero no era traductor; revisó varios libros y escribió un número de ensayos sobre escritores vivos y muertos, pero no era crítico literario; escribió un libro sobre el barroco alemán y dejó un estudio sin terminar sobre el siglo XIX francés, pero no era historiador, literario ni otro: trataré de demostrar que pensaba en forma poética, pero no era ni poeta ni filósofo.

Sin embargo, en los pocos momentos en que se molestó en definir lo que hacía, Benjamin se describió como un crítico literario, y si puede decirse que aspiró a una posición en la vida habría sido la del "único crítico verdadero de la literatura alemana" (tal como lo expresa Scholem en una de las pocas y hermosas cartas enviadas a su amigo que fueron publicadas), excepto que la misma noción de convertirse en un miembro útil de la sociedad lo habría repugnado. No cabe duda de que estaba de acuerdo con Baudelaire en que : *"Etre un homme utile m'a paru toujours quelque chose de hideux."* En los párrafos introductorios del ensayo *Afinidades Electivas*, Benjamin explica lo que él entendía como la tarea del crítico literario. Comienza por distinguir entre un comentario y una crítica. (Sin mencionarlo, tal vez ni siquiera consciente de ello, utiliza el término *kritik*, que en el uso normal significa crítica, tal como lo utilizaba Kant cuando hablaba de una *Crítica de la razón pura*.)

Escribió:

> La crítica se ocupa del contenido de verdad de una obra de arte, el comentario de su tema. La relación entre ambos está determinada por la ley básica de la literatura según la cual el contenido de verdad de la obra es tanto más importante cuanto más íntima y discretamente esté ligada a su tema. Si por lo tanto esos trabajos precisamente terminan por continuar aquellos cuya verdad está más fijada en su tema, el espectador que los contempla mucho después de su

propia época encuentra las *realia* mucho más sorprendente en la obra pues han ido desapareciendo en el mundo. Esto significa que el tema y el contenido de verdad, unido en el primer período de la obra, se separan en su vida posterior; el tema se torna más sorprendente mientras que el contenido de verdad retiene su encubrimiento original. Cada vez más, la intepretación de lo sorprendente y lo extraño, es decir del tema, se convierte en un requisito esencial para cualquier crítica posterior. Uno puede compararlo con el paleógrafo frente a un pergamino cuyo texto borroso está cubierto por las líneas más fuertes de una escritura que hace referencia al texto. Así como el paleógrafo tendría que empezar por leer la escritura, el crítico debe comenzar comentando su texto. Y a partir de esta actividad surge de inmediato un criterio inestimable de juicio crítico: sólo ahora el crítico puede hacerse la pregunta básica de toda crítica: si el brillante contenido de verdad de la obra se debe al tema o si la supervivencia del tema se debe al contenido de verdad. Pues como ambos están separados en la obra, deciden su inmortalidad. En este sentido la historia de las obras de arte prepara su crítica, y ésta es la razón por la cual la distancia histórica aumenta su poder. Si, para usar un símil, se considera la obra creciente como una pira funeraria, su comentador puede compararse con el químico, su crítico con un alquimista. Mientras que al primero sólo le quedan maderas y cenizas como único objeto de análisis, al segundo sólo le interesa el enigma de la llama en sí: el enigma de estar vivo. Así, el crítico indaga la verdad cuya llama viva sigue ardiendo sobre los pesados troncos del pasado y las chispas de la vida pasada.

El crítico como alquimista que practica el oscuro arte de transmutar los elementos fútiles de lo real en el oro brillante y duradero de la verdad, o bien observando e interpretando el proceso histórico que logra esa mágica transfiguración, sea cual fuere nuestra opinión sobre esta figura, no puede corresponder a algo que tengamos en mente cuando clasificamos a un escritor como crítico literario.

Existe, sin embargo, otro elemento menos objetivo que el mero hecho de no estar clasificado que abarca la vida de aquellos que "han logrado la victoria en la muerte". Es el elemento de la mala suerte y aquí no puedo ignorar este factor, muy prominente en la vida de Benjamin, porque él mismo, que tal vez nunca pensó ni soñó con la fama póstuma, era muy consciente de ello. Tanto en sus trabajos como en sus conversaciones solía hablar del "jorobadito", el "*bucklicht Männlein*", una figura de un

cuento de hadas alemán de la famosa colección de poesía popular alemana: *Des Knaben Wunderhohn.*

Will ich in mein'Keller gehn,
Will mein Weinlein zapfen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Tät mir'in Krug wegschnappen.

Will ich in mein Küchel gehn,
will mein Süpplein kochen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Hat mein Töpflein brochen.

(Cuando bajo al sótano,
para sacar vino,
un jorobadito que vive allí
me saca la jarra.

Cuando entro a la cocina
para hacerme la sopa
un jorobadito que vive allí
me rompe mi tazón.)

El jorobado era un conocido de Benjamin que vio por primera vez cuando, todavía un niño, halló el poema en un libro para niños y nunca lo olvidó. Sólo una vez (al final de *A Berlin Childhood around 1900*), al anticipar la muerte, intentó capturar "toda su vida...cuando desfila, tal como se dice, ante los ojos del moribundo", y declaró quién y qué era aquello que lo había aterrado cuando era tan pequeño y lo acompañaría hasta la muerte. Su madre, al igual que otros miles de madres en Alemania, solía decir: "El señor Bungle te envía sus saludos" (*Ungeschickt lässt grüssen*) cuando ocurría una de las innumerables pequeñas catástrofes de la infancia. Y el niño sabía a qué se refería. La madre hablaba del "jorobadito", quien hacía que los objetos jugaran feas bromas a los niños; era él quien había puesto el pie cuando caías y el que te había quitado el objeto de las manos cuando se rompía en mil pedazos. Y después del niño vino el adulto que conocía aquello que el niño todavía ignoraba, es decir, que no ha-

bía sido él quien había provocado al "pequeñito" al mirarlo (como si hubiese querido ser el niño que deseaba aprender qué era el temor) sino que el jorobado lo había mirado y le había traído mala suerte. Pues "cualquiera a quien el hombrecito mira no presta atención; ni a sí mismo ni al hombrecito. Consternado, está ante una pila de escombros" (*Schriften*, I, 650-52).

Gracias a la reciente publicación de sus cartas, ahora puede trazarse a grandes rasgos la historia de la vida de Benjamin; y sería muy tentador hacerlo como una secuencia de esas pilas de escombros dado que casi no hay ninguna pregunta que él mismo no la viera en esa forma. Pero el punto de la cuestión es que él conocía muy bien la misteriosa interacción, el lugar "donde coinciden la debilidad y el genio", que tan brillantemente diagnosticó en Proust. También hablaba sobre sí mismo cuando, de total acuerdo, citó aquello que Jacques Riviere había dicho sobre Proust: "murió de la misma inexperiencia que le permitió escribir sus obras. Murió de ignorancia... porque no sabía cómo encender un fuego o abrir una ventana" ("La imagen de Proust"). Al igual que Proust, él también era incapaz de cambiar "las condiciones de su vida aun cuando estaban a punto de aplastarlo". (Con una precisión que sugiere a un sonámbulo, su torpeza lo llevó al centro mismo de una desgracia, o allí donde se ocultaba algo parecido. Así, en el invierno de 1939-40 el peligro de un bombardeo lo hizo tomar la decisión de abandonar París y huir a un lugar más seguro. Bien, ninguna bomba cayó en París pero sí en Meaus, el lugar donde fue Benjamin, que era una central de tropas y tal vez uno de los pocos lugares de Francia que fue seriamente dañado durante aquellos meses de la guerra). Pero, al igual que Proust, tenía todas las razones para bendecir la maldición y repetir la extraña plegaria al final del poema popular con el que cierra sus recuerdos de infancia:

Liebes Kindlein, ach, ich bitt,
Bett fürs bucklicht Männlein mit.

(Oh, querido niño, te pido un favorcito,
que reces también por el jorobadito.)

En retrospección, la inextricable red de mérito, grandes regalos, torpeza y desdicha en la que quedó atrapada su vida pue-

de detectarse incluso en el primer golpe de suerte que abrió la carrera de Benjamin como escritor. A través de los buenos oficios de un amigo, pudo ubicar su *Afinidades electivas* de Goethe en el *Neue Deutsche Beiträge* de Hofmannsthal (1924-25). Este estudio, una obra maestra de la prosa alemana y aún de importancia única en el campo general de la crítica literaria alemana y el campo especializado de la erudición de Goethe, ya había sido rechazado en varias oportunidades y la entusiasta aprobación de Hofmannsthal llegó en un momento en que Benjamin estaba desesperado por "hallar a alguien que lo aceptara" (*Briefe*, I, 300). Pero ocurrió algo lamentable, que al parecer nunca pudo ser comprendido del todo, que bajo las circunstancias dadas estaba necesariamente relacionado con esta oportunidad. La única seguridad material que podía haberle aportado esta primera publicación fue la *Habilitation*, el primer paso de la carrera universitaria para la que Benjamin se preparaba. Esto no le habría permitido mantenerse (los llamados *Privatdozent* no recibían salario alguno) pero tal vez, habría inducido a su padre a mantenerlo hasta conseguir un puesto de profesor titular, ya que ésta era una práctica común en aquellos días. Ahora nos resulta difícil comprender cómo él y sus amigos pudieron haber dudado de que una *Habilitation* bajo un profesor universitario no inusual podía terminar en una catástrofe. Si los caballeros declararon más tarde que no comprendieron una sola palabra del estudio. *El origen de la tragedia alemana*, que Benjamin había presentado, se les puede creer con certeza. ¿Cómo iban a comprender a un escritor cuyo mayor orgullo era el hecho de que "la escritura consiste en su mayor parte en citas: la técnica mosaico más loca que pueda imaginarse" y que ponía el mayor énfasis en los seis lemas que precedían el estudio: "Nadie.... podía reunir alguno más raro o más precioso" (*Briefe*, I, 366). Era como si un verdadero maestro hubiera dado forma a un objeto único, sólo para ponerlo a la venta en el centro comercial más cercando. En realidad, no hubo ni antisemitismo ni mala voluntad con respecto a un extraño (Benjamin se había graduado en Suiza durante la guerra y no era discípulo de nadie) ni tampoco la sospecha académica de cualquier cosa que no esté garantizada a ser mediocre.

Sin embargo (y aquí es donde entra la mala suerte) en la Alemania de la época existía otra forma, y fue precisamente su

ensayo sobre Goethe lo que arruinó la única oportunidad de Benjamin para una carrera universitaria. Como sucede a menudo con las obras de Benjamin, este estudio estaba inspirado por las polémicas y el ataque incluía el libro de Friedrich Gundolf sobre Goethe. La crítica de Benjamin era definitiva y sin embargo Benjamin podía haber esperado una mayor comprensión por parte de Gundolf y de otros miembros del círculo alrededor de Stefan George, un grupo cuyo mundo intelectual le había sido bastante familiar durante su juventud, que del "círculo gobernante"; y tal vez no hubiera necesitado ser miembro del círculo para ganar su acreditación académica bajo uno de estos hombres que en esa época comenzaban a ganar un lugar cómodo en el mundo académico. Pero lo único que no debió haber hecho fue montar un ataque contra el miembro más prominente y capaz del círculo en forma tan vehemente que todos sabrían, tal como lo explicó retrospectivamente más adelante, que "tenía tan poco que ver con el ámbito universitario...como los monumentos erigidos por hombres como Gundolf o Ernst Bertram" (*Briefe*, II, 523). Sí, así fue. Y fue la mala suerte de Benjamin haber anunciado esto al mundo antes de ser admitido en la universidad.

Sin embargo, no puedo afirmar con certeza que hizo caso omiso de la precaución debida en forma consciente. Por el contrario, sabía que "El señor Bundle le envía sus saludos" y tomaba más precauciones que ningún otro que haya conocido. Pero su sistema de disposiciones contra posibles peligros, incluyendo la "cortesía china" mencionada por Scholem,[2] invariablemente, y en una forma extraña y misteriosa, no prestó atención al verdadero peligro. Pues en cuanto abandonó la segura París para huir a la peligrosa Meaux al principio de la guerra (al frente), su ensayo sobre Goethe inspiró en él la preocupación innecesaria de que Hofmannsthal podría tomar a mal un comentario crítico precavido sobre Rudolph Borchardt, uno de los principales contribuyentes de su periódico. Sin embargo, sólo esperaba buenas cosas por haber encontrado por este "ataque a la ideología del colegio de George...ese mismo lugar donde les resultaría difícil ignorar la inventiva" (*Briefe*, I, 341). Pero no les resultó nada difí-

[2] Anuario del Instituto Leo Baeck, 1965, pág. 117

cil. Pues nadie estaba más aislado que Benjamin ni más completamente solo. Ni la autoridad de Hofmannsthal ("el nuevo patrón" tal como lo llamó Benjamin en su primera explosión de alegría, *Briefe* I, 327) pudo alterar esta situación. Su voz casi no tenía importancia comparada con el verdadero poder de la escuela de George, un grupó influyente donde, al igual que en todas las entidades de este tipo, sólo contaba la alianza ideológica, dado que sólo la ideología, no el rango ni la calidad, puede mantener unido a un grupo. A pesar de su postura de estar por encima de la política, los discípulos de George estaban tan familiarizados con los principios básicos de las maniobras literarias como los profesores lo estaban con los fundamentos de la política académica o los escritores y periodistas con el ABC de "una buena vuelta merece otra".

Sin embargo, Benjamin no conocía el juego. Nunca supo cómo manejar estas cosas y nunca pudo moverse entre esta gente, ni siquiera cuando las "adversidades de la vida exterior que a veces provienen de todas partes, como los lobos" (*Briefe*, I, 298) ya le habían dado alguna idea de las costumbres del mundo. Cada vez que trataba de ajustarse y de ser cooperativo como para ganar un terreno firme bajo sus pies, las cosas salían mal.

Nunca apareció impreso un estudio importante sobre Goethe desde el punto de vista del marxismo (a mediados de la década de 1920 estuvo a punto de unirse al partido comunista), ni en la Gran Enciclopedia Rusa, para la cual había sido escrito, ni en la Alemania actual. Klaus Mann, quien había encargado una revisión de la obra *Threepenny Novel* de Brecht para su periódico *Die Sammlung*, le devolvió el manuscrito porque Benjamin había pedido 250 francos (que entonces eran unos diez dólares) por el mismo y él sólo quería pagar 150. Su comentario sobre la poesía de Brecht nunca apareció durante su vida. Y por último surgieron serias dificultades con el Instituto de Investigaciones Sociales el que, originalmente (y ahora otra vez) era parte de la Universidad de Frankfurt, había emigrado a Norteamérica y del cual Benjamin dependía financieramente. Sus guías espirituales, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, eran "materialistas dialécticos" y en su opinión el pensamiento de Benjamin era "no-dialéctico", se movía dentro de "categorías materialistas que no coincidían en absoluto con las marxistas", "carecía de media-

ción", en tanto que, en un ensayo sobre Baudelaire, había relacionado "ciertos elementos llamativos dentro de la superestructura...directamente, tal vez incluso en forma casual, con los elementos correspondientes a la subestructura." El resultado fue que el ensayo original de Benjamin: "El París del Segundo Imperio en las Obras de Baudelaire" no fue publicado, ni entonces en la revista del Instituto ni en la edición póstuma de dos volúmenes de sus obras. (Ahora se han publicado dos partes: "Der Flaneur" en *Die Neue Rundschau,* diciembre de 1967, y "Die Moderne" en *Das Argument,* marzo de 1968).

Benjamin fue quizás el marxista más peculiar que produjo el movimiento, el que Dios bien sabe tuvo su buena parte de dificultades. El aspecto teórico que sin duda lo fascinaba era la doctrina de la superestructura, que Marx había bosquejado brevemente pero que luego asumió un rol desproporcionado en el movimiento cuando se unieron a él un número desproporcionadamente grande de intelectuales, y por lo tanto personas interesadas sólo en la superestructura.

Benjamin utilizó esta doctrina sólo como un estímulo heurístico-metodológico y casi no le interesaban sus antecedentes históricos o filosóficos. Lo que lo fascinaba sobre la cuestión era que el espíritu y su manifestación material estaban tan íntimamente relacionados que parecía posible descubrir en todas partes las *correspondencias* de Baudelaire, que se clarificaban e iluminaban entre sí si se las correlacionaba en la forma debida, de modo que por último ya no requerirían ningún comentario interpretativo o explicativo. Le interesaba la correlación entre una escena callejera, una especulación sobre el mercado de cambios, un poema, un pensamiento, con la línea oculta que los mantiene unidos y le permite al historiador o al filólogo reconocer que todos deben situarse en el mismo período. Cuando Adorno criticó la "amplia presentación de las actualidades" de Benjamin (*Briefe* II, 793), dio en el blanco pues esto era lo que Benjamin estaba haciendo y quería hacer. Muy influenciado por el surrealismo, era el "intento de capturar el retrato de la historia en las representaciones más insignificantes de la realidad, sus fragmentos por así decirlo" (*Briefe* II, 685). Benjamin sentía pasión por las cosas pequeñas, incluso diminutas; Scholem habla sobre su ambición de lograr incluir cien líneas en la página común de un cuaderno y

sobre su admiración por dos granos de trigo en la sección Judía del Musée de Cluny "donde un alma semejante había inscrito el *Shema Israel* completo".[3] Para él el tamaño de un objeto tenía una relación inversamente proporcional a su importancia. Y esta pasión derivaba directamente de la única visión del mundo que siempre tuvo una influencia decisiva sobre él, de la convicción de Goethe sobre la real existencia de un *Urphänomen*, un fenómeno arquetípico, una cosa concreta a ser descubierta en el mundo de las apariencias donde la "importancia" (*Bedeutung*, la palabra más al estilo Goethe que ninguna, es recurrente en las obras de Benjamin) y la apariencia, palabra y cosa, idea y experiencia, coincidirían. Cuanto más pequeño el objeto, más parecía poder contener la forma más concentrada de todo; de ahí su deleite en esos dos granos de trigo que contenían todo el *Shema Israel*, la esencia misma del judaísmo. La mínima esencia que aparecía en una entidad diminuta, a partir de la cual, en ambos casos, se origina todo y que, sin embargo, en importancia no puede compararse con su origen. En otras palabras, aquello que fascinó profundamente a Benjamin desde un principio nunca fue una idea, sino siempre un fenómeno. "Lo que parece paradójico sobre todas las cosas que con justicia son llamadas hermosas es el hecho de que lo parezcan" (*Schriften* I, 349), y esta paradoja o, más sencillamente, la maravilla de la apariencia, siempre estuvo en el centro de sus preocupaciones.

Lo lejos que estaban estos estudios del marxismo y del materialismo dialéctico queda confirmado por su figura central, el *flâneur*.[4]

Siempre caminando sin rumbo fijo por entre la muchedumbre de las grandes ciudades con estudiado contraste a sus apresuradas y determinadas actividades, es ante él que las cosas se revelan en su significado secreto: "El verdadero cuadro del pasado *pasa rápidamente* ante él" ("Filosofía de la Historia"), y sólo el *flâneur* que pasea sin rumbo recibe el mensaje. Con gran perspicacia, Adorno señaló el elemento estático en Benjamin : "Para

[3] *Op. cit.*

[4] La descripción clásica del *flâneur* se da en el famoso ensayo de Baudelaire sobre Constantin Guys "El pintor de la vida moderna", véase Edition Pléiade, págs. 877-83. Benjamin suele hacer referencias indirectas de éste y lo cita en el ensayo sobre Baudelaire.

entender correctamente a Benjamin se debe sentir detrás de cada una de sus oraciones la conversión de la extrema agitación en algo estático, de hecho, la noción estática del movimiento mismo" (*Schriften*, I, xix). Por supuesto que nada podía ser "menos dialéctico" que esta actitud donde el "ángel de la historia" (en la novela de las "Tesis sobre la Filosofía de la Historia") no avanza dialécticamente hacia el futuro sino que está vuelta "hacia el pasado". "Cuando ante nosotros aparece una cadena de sucesos, él sólo ve una catástrofe que sigue apilando despojo tras despojo y lo arroja frente a sus pies. El ángel querría quedarse, despertar a los muertos y volver a unir lo que se ha destruido." (Lo que presumiblemente significaría el final de la historia).

"Pero una tormenta está soplando desde el Paraíso" y "lo empuja irresistiblemente hacia el futuro hacia el cual tiene vuelta la espalda, mientras que la pila de ruinas ante él crece en dirección al cielo. Lo que él denomina progreso es *esta tormenta*." En este angel, que Benjamin vio en el "Angelus Novus" de Klee, el *flâneur* siente su transfiguración final. Pues así como el *flâneur*, a través del *gestus* del caminar sin rumbo fijo, vuelve la espalda a la muchedumbre a pesar de que ésta lo empuja y arrastra, el "ángel de la historia", que sólo mira hacia las ruinas del pasado, es empujado hacia el futuro por la tormenta del progreso. Parece absurdo que dicha idea se haya ocupado de un proceso consistente, dialécticamente sensato y racionalmente explicable.

También debería ser evidente que dicho pensamiento no apuntaba y tampoco podía llegar a unir declaraciones por lo general válidas, sino que estas fueron reemplazadas, tal como lo señala en forma crítica Adorno, "por otras metafóricas" (*Briefe*, II, 785). En su interés por los hechos concretos y directamente demostrables, con hechos simples y ocurrencias cuya "importancia" es manifiesta, Benjamin no se interesaba mucho en las teorías o "ideas" que no asumían de inmediato la forma más precisa imaginable. Para este complejo aunque muy realista tipo de pensamiento la relación marxista entre superestructura y subestructura se convirtió, en sentido preciso, en una metafórica. Si, por ejemplo (y esto estaría dentro del espíritu del pensamiento de Benjamin), se rastrea el origen del concepto abstracto *Vernunft* (razón) hasta el verbo *vernehmen* (percibir, oír), podría pensarse que una palabra de la esfera de la superestructura ha

vuelto a tener su subestructura sensual o, por el contrario, que un concepto ha sido transformado en metáfora, siempre que la "metáfora" sea entendida en su sentido original, no-alegórico de *metapherein* (transferir). Una metáfora establece una relación que se percibe sensualmente en su proximidad y no requiere ninguna interpretación, mientras que una alegoría siempre procede de una noción abstracta y luego inventa algo palpable para representarla casi a voluntad. La alegoría debe ser explicada antes de que adquiera sentido, debe hallarse una solución al acertijo que presenta, de modo que la a menudo laboriosa interpretación de las figuras alegóricas siempre nos hace pensar en la solución de una adivinanza, aunque no se requiera más ingenuidad que en la representación alegórica de la muerte por un esqueleto. Desde Homero, la metáfora ha llevado el elemento de lo poético que transmite la cognición; su uso establece las *correspondances* entre las cosas físicamente más remotas (como cuando en la *Ilíada* la lucha del temor y el dolor en los corazones de los Acayas corresponde a la lucha combinada de los vientos del norte y del oeste en las aguas oscuras (*Ilíada*, IX, 1-8); o cuando el acercamiento del ejército que avanza hacia la batalla, una línea detrás de otra, corresponde a las olas del mar que, empujadas por el viento, nacen mar adentro, se acercan a la costa una tras otra e irrumpen en la arena con gran estruendo (*Ilíada*, IV, 422-28). Las metáforas son los medios por los cuales se logra en forma poética el carácter único del mundo. Lo que resulta tan difícil de comprender sobre Benjamin es que sin ser poeta *pensaba poéticamente* y por lo tanto consideraba la metáfora como el don más importante del lenguaje. La "transferencia" lingüística nos permite dar forma material a lo invisible ("Una maravillosa fortaleza en nuestro Dios") y lo hace capaz de ser experimentado. No tenía problemas en comprender la teoría de la superestructura como la doctrina final del pensamiento metafórico (precisamente porque relacionaba la superestructura con la denominada subestructura "material", que para él significaba la totalidad de los datos experimentados sensualmente. Es evidente que lo fascinaba todo aquello que los otros calificaban como pensamiento "vulgar-marxista" o "no-dialéctico".

Parece probable que a Benjamin, cuya existencia espiritual había sido formada e informada por Goethe, un poeta y no un fi-

lósofo, y cuyo interés sólo lo inspiraban poetas y novelistas, a pesar de haber estudiado filosofía, le haya resultado más fácil comunicarse con poetas que con teóricos, ya fueran dialécticos o metafísicos. Y no cabe duda de que su amistad con Brecht (única en que aquí el poeta alemán con vida más importante conoció al crítico más importante de la época, un hecho del que ambos eran conscientes) fue el segundo golpe de buena suerte en la vida de Benjamin. Pero no tardó en tener las consecuencias más adversas; antagonizó a los pocos amigos que tenía, puso en peligro su relación con el Instituto de Estudios Sociales, con cuyas "sugestiones" debía ser "dócil" (*Briefe* II, 683) y la única razón por la que no le costó su amistad con Scholem fue la lealtad y admirable generosidad de Scholem con respecto a todo lo concerniente a su amigo. Tanto Adorno como Scholem culparon la "desastrosa influencia"[5] de Brecht (Scholem) por el obvio uso nodialéctico de las categorías marxistas de Benjamin y su ruptura con la metafísica; y el problema era que Benjamin, por lo general inclinado a compromisos en su mayoría innecesarios, sabía y sostenía que su amistad con Brecht no sólo constituía un límite absoluto con la docilidad sino también con la diplomacia, pues "el hecho de estar de acuerdo con la producción de Brecht es uno de los puntos más importantes y estratégicos de toda mi postura" (*Briefe*, II, 594). En Brecht, halló un poeta de raros poderes intelectuales y, casi tan importante para él en ese enton-

[5] Ambos lo han reiterado recientemente: Scholem, en su Discurso en Memoria de Leo Baeck en 1965, donde decía: "Me siento inclinado a considerar la influencia de Brecht en los trabajos de Benjamin en la década de 1930 perniciosa y, en algunos aspectos, desastrosa", y Adorno en una declaración a su discípulo Rolf Tiedemann según la cual Benjamin admitió a Adorno que había escrito "su ensayo sobre la Obra de Arte para sobrepasar a Brecht, a quien temía en el radicalismo" (citado en Rolf Tiedemann: *Studien zur Philosophie Walter Benjamin*, Frankfurt, 1965, pág. 89). Es poco probable que Benjamin haya expresado temor de Brecht, y al parecer Adorno no sostiene que lo hubiese hecho. En cuanto al resto de la declaración, lamentablemente, es muy probable que Benjamin la hiciera porque le temía a Adorno. Es cierto que Benjamin era muy tímido en su trato con la gente que no conocía desde su juventud, pero sólo le temía a las personas de las cuales dependía. Una dependencia así de Brecht sólo habría sido posible si hubiera seguido la sugerencia de Brecht de abandonar París e ir a vivir cerca de Brecht en la menos costosa Dinamarca. Sin embargo, Benjamin tenía serias dudas sobre la "dependencia exclusiva de una persona" en un país extraño y con una "lengua desconocida" (*Briefe*, II, 596, 599)

ces, alguien de izquierda que, a pesar de todas las habladurías sobre la dialéctica, no era más pensador dialéctico que él, y cuya inteligencia estaba muy cerca de la realidad. Con Brecht podía practicar lo que él mismo denominaba "pensamiento crudo" (*das plumpe Denken*): "Lo más importante es aprender a pensar crudamente. El pensamiento crudo es el pensamiento de los grandes", dijo Brecht y Benjamin agregó: "Hay mucha gente para quien la idea de un dialéctico es la de un amante de las sutilidades... Por el contrario, los pensamientos crudos deberían ser parte del pensamiento dialéctico porque no son otra cosa que la referencia de la teoría a la práctica... un pensamiento debe ser crudo para entrar en su propia acción".[6] Y bien, aquello que atraía a Benjamin hacia el pensamiento crudo no era tal vez tanto la referencia a la práctica sino a la realidad, y para él esta realidad se manifestaba en forma más directa en los proverbios y modismos del lenguaje cotidiano. "Los proverbios son una escuela del pensamiento crudo", escribe en el mismo contexto; y el arte de tomar el lenguaje proverbial e idiomático en forma literal le permitió (al igual que lo hizo con Kafka cuyas formas de expresión son a menudo claramente discernibles como una fuente de inspiración y proporcionan la clave a más de un "acertijo") escribir una prosa de un encanto singular y de una encantadora cercanía con la realidad.

Adondequiera que uno mire en la vida de Benjamin, encuentra al pequeño jorobado. Mucho antes del comienzo del Tercer Reich ya le estaba gastando sus malvadas bromas, haciendo que los editores que habían prometido a Benjamin una renta anual por leer manuscritos o editar un periódico fueran a la bancarrota antes de que apareciera el primer número. Más adelante, el jorobado permitió que una magnífica colección de cartas alemanas, hechas con infinito cuidado y con los comentarios más maravillosos, fuese publicada (bajo el título *Deutsche Menschen* y con el lema: *"Von Ehre ohne Ruhm/Von Grösse ohne Glanz / Von Würde ohne Sold"* (De Honor sin Fama/ De Grandeza sin Esplendor/ De Dignidad sin Paga); pero luego se ocupó de que terminara en

[6] En la revisión de *Dreigroschenroman*. Compárese: *Versuche über Brecht*, Frankfurt, 1966, pág. 90.

el sótano del editor suizo en bancarrota en lugar de ser distribuido, tal como era la intención de Benjamin, que firmó la selección con un seudónimo, en la Alemania nazi.

Y la edición fue descubierta en este sótano en 1962, en el mismo momento en que una nueva edición acababa de ser publicada en Alemania. (También deberíamos culpar al jorobado de que a menudo las cosas que iban a terminar bien se presentaban con un feo aspecto. Este es el caso de la traducción de *Anabase* de Alexis Saint-Léger Léger[St. John Prese]que Benjamin emprendió, considerando el trabajo de poca importancia [*Briefe* I, 381) porque, al igual que la traducción de Proust, había sido un trabajo encargado por Hofmannsthal. La traducción no apareció en Alemania hasta después de la guerra, sin embargo Benjamin le debió a ella su contacto con Léger, quien al ser diplomático, pudo intervenir y persuadir al gobierno francés para que evitara a Benjamin una segunda internación en Francia durante la guerra, un privilegio del que gozaban muy pocos refugiados). Y luego, después del engaño venía el "montón de escombros", el último de los cuales, antes de la catástrofe en la frontera española, fue la amenaza que sentía, desde 1938, de que el Instituto de Estudios Sociales en Nueva York, el "único apoyo material y moral" de su existencia en París (*Briefe* II, 839), lo abandonara. "Las mismas circunstancias que ponen en peligro mi situación europea harán que me resulte imposible emigrar a los Estados Unidos", escribió en abril de 1939 (*Briefe* II, 810), aún bajo el impacto del "golpe" de la carta de Adorno donde rechazaba la primera versión del estudio sobre Baudelaire en noviembre de 1938 (*Briefe*, II, 790).

Es probable que Scholem esté en lo cierto cuando afirma que junto a Proust, Benjamin era quien sentía la más íntima afinidad personal con Kafka entre los autores contemporáneos, y sin dudas Benjamin tenía "el campo de las ruinas y de la zona de desastre" de su propio trabajo en mente cuando escribió que "el entendimiento de la producción [de Kafka] requiere, entre otras cosas, el simple reconocimiento de que era un fracaso" (*Briefe*, II 614). Lo que Benjamin dijo sobre Kafka con tanta propiedad también se aplica a él mismo: "Son varias las circunstancias de este fracaso. Uno siente la tentación de decir: una vez que estaba seguro del eventual fracaso, todo le salía bien, como en un sueño

(*Briefe*, II, 764). No necesitaba leer a Kafka para pensar como Kafka. Cuando "The Stoker" era todo lo que había leído de Kafka, ya había citado la declaración de Goethe sobre la esperanza en su ensayo sobre las *Afinidades electivas*: "La esperanza pasó sobre sus cabezas como una estrella que cae del cielo"; y la oración con la que termina este estudio parece haber sido escrita por el mismo Kafka: "Sólo se nos ha dado la esperanza por el bien de aquellos que no la tienen". (*Schriften*, I, 140).

El 26 de setiembre de 1940, Walter Benjamin, que estaba a punto de emigrar a los Estados Unidos, se quitó la vida en la frontera franco-española. Hubo varias razones para esto. La Gestapo había confiscado su apartamento de París que contenía su biblioteca (había logrado sacar la "mitad más importante" fuera de Alemania) y varios de sus manuscritos y también tenía razones para estar preocupado sobre los otros que, gracias a los buenos oficios de George Bataille, habían sido ubicados en la Bibliothèque National antes de su huida de París a Lourdens en la Francia desocupada.[7] ¿Cómo iba a vivir sin una biblioteca, cómo iba a ganarse la vida sin la extensa colección de citas y fragmentos que se encontraban entre sus manuscritos? Además, nada lo atraía en Norteamérica donde la gente, tal como solía decir, no hallaría para él otro uso que el de ser mostrado de un extremo al otro del país como el "último exponente europeo". Pero la ocasión inmediata para el suicidio de Benjamin fue un inusual golpe de mala suerte. A través del armisticio acordado entre Vichy France y el Tercer Reich, los refugiados de la Alemania Nazi (*les refugiés provenant d'Allemagne*, tal como se los llamaba en Francia) corrían el peligro de ser devueltos a Alemania, sólo si eran opositores políticos. Para salvar a esta categoría de refugiados (y debe señalarse que esta nunca incluyó la masa apolítica de judíos que luego resultó ser la que más peligro corría), Estados

[7] En la actualidad parece que se salvó casi todo. Los manuscritos escondidos en París fueron enviados, según las instrucciones del propio Benjamin, a Theodor W. Adorno; según Tiedemann (*op.cit.* pág. 212), ahora se encuentran en la "colección privada"de Adorno en Frankfurt. Algunas reediciones y copias de la mayoría de los textos también se encuentren en la colección personal de Gershom Scholem en Jerusalem. El material confiscado por la Gestapo apareció en la República Democrática Alemana. Véase: "Der Benjamin-Nachlas in Potsdam" de Rosemarie Heise en *alternative*, octubre-diciembre, 1967.

Unidos había distribuido un número de visas de emergencia a través de sus consulados en la Francia desocupada. Gracias a los esfuerzos del Instituto de Nueva York, Benjamin estuvo entre los primeros en recibir dicha visa en Marsella. Además, pronto obtuvo una visa de tránsito por España que le permitía llegar a Lisboa y abordar allí un barco. Sin embargo, no tenía una visa de salida francesa que entonces se requería y el gobierno francés, ansioso por complacer a la Gestapo, les negaba invariablemente a los refugiados alemanes. Por lo general esto no presentaba mayor dificultad ya que se debía cubrir un camino relativamente corto y fácil a pie por las montañas hasta Port Bou, lugar muy conocido y que no era vigilado por la policía de frontera francesa. Sin embargo, para Benjamin, que sufría del corazón (*Briefe*, II, 841), hasta la menor caminata representaba un gran esfuerzo y hubiese llegado en estado de cansancio extremo. El pequeño grupo de refugiados al cual se había unido llegó a la ciudad fronteriza con España para enterarse de que España había cerrado la frontera ese mismo día y que los oficiales de frontera no reconocían las visas otorgadas en Marsella. Los refugiados debían regresar a Francia por el mismo camino al día siguiente. Durante la noche, Benjamin se quitó la vida, y como este suicidio causó gran impresión en los guardias fronterizos, permitieron a los demás refugiados cruzar a Portugal. Pocas semanas después volvió a levantarse el embargo de las visas. Un día antes y Benjamin hubiese pasado sin ningún problema; un día después la gente de Marsella habría sabido que en ese momento era imposible pasar a través de España. Sólo en ese día en particular era posible la catástrofe.

II. Los tiempos de oscuridad

"Cualquiera que no pueda arreglárselas con la vida mientras está vivo necesita una mano para apartar la desesperación sobre su destino... pero con la otra mano puede apuntar aquello que ve entre las ruinas, pues ve más y diferentes cosas que los demás; después de todo, está muerto durante su propia vida y es el real sobreviviente."

FRANZ KAFKA, *Diaries*
19 de octubre de 1921.

"Al igual que alguien que se mantiene encima de una nave trepándose a lo alto de un mástil que se está derrumbando. Pero desde allí, tiene la oportunidad de dar una señal para su rescate.

WALTER BENJAMIN
en una carta a Gerhard Scholem
del 17 de abril, 1931.

A menudo, una era marca con su sello a aquellos que menos se vieron influenciados por ella, aquellos que más remotos estuvieron y que por lo tanto, más sufrieron. Ese fue el caso de Proust, de Kafka, de Karl Kraus y de Benjamin. Sus gestos y la forma de colocar la cabeza cuando escuchaba y hablaba; la forma en que se movía; sus modales, pero en particular su forma de hablar, desde la elección de las palabras hasta la forma de su sintaxis; por último, sus gustos idiosincráticos: todo esto parecía tan anticuado, como si se hubiese escapado del siglo XIX y entrado en el XX como quien es arrastrado hasta la costa de una isla desconocida. ¿Alguna vez se sintió cómodo en la Alemania del siglo XX? Hay razones para dudarlo. En 1913, cuando visitó Francia por primera vez siendo muy joven, las calles de París le eran "casi más familiares" (*Briefe* I, 56), después de unos días, que las familiares calles de Berlín. Pudo haber sentido incluso entonces, y por cierto que lo sintió veinte años después, que el viaje desde Berlín a París era más un viaje en el tiempo: no de un país a otro sino del siglo XX al siglo XIX. Allí estaba la *nation par excellence*

cuya cultura había determinado la Europa del siglo XIX, y por la cual Haussmann había vuelto a construir París, "la capital del siglo XIX", tal como la llamaba Benjamin. Este París todavía no era cosmopolita pero sí profundamente europeo y por lo tanto se había ofrecido a todas las personas sin hogar como un segundo hogar desde mediados del siglo pasado. Ni la marcada xenofobia de sus habitantes ni el sofisticado hostigamiento de la policía local pudieron cambiar esto. Mucho antes de emigrar, Benjamin supo lo "excepcional que era establecer el tipo de contacto con un francés que le permitiera prolongar una conversación más allá del primer cuarto de hora" (*Briefe* I, 445). Más adelante, cuando vivía en París como refugiado, su nobleza innata le impidió desarrollar sus leves amistades (entre las que estaba Gide) en conexiones y hacer nuevos contactos. (Hace poco nos enteramos de que Werner Kraft lo llevó a ver a Charles du Bos, que era una especie de figura central para los emigrantes alemanes por su "entusiasmo por la literatura alemana". Werner Kraft tenía las mejores conexiones. ¡Qué ironía! [8]) En su sorprendentemente sensata revisión de los trabajos y las cartas de Benjamin así como también de la literatura secundaria, Pierre Missac ha señalado lo mucho que debió de haber sufrido Benjamin porque no tuvo en Francia la "recepción" que debía.[9]

No importa lo irritante u ofensivo que haya sido todo esto, la ciudad lo compensaba todo. Sus bulevares, tal como lo descubrió Benjamin en 1913, están formados por casas que "no parecen hechas para ser habitadas sino que parecen paneles de piedra para que la gente camine entre ellos" (*Briefe*, I, 56). Esta ciudad, alrededor de la cual todavía se puede viajar en círculo a través de las viejas entradas, ha permanecido tal como eran las ciudades del Medioevo, rodeadas por murallas y protegidas del exterior: París era una ciudad interior pero sin la estrechez de las calles medievales, con un espacio abierto ***intérieur*** con el arco del cielo como un techo majestuoso. "Lo más fino que hay aquí sobre el arte y toda actividad es que le dejan los pocos rema-

[8] Compárese con: "Walter Benjamin hinter seinen Breiefen", ***Merkur***, marzo de 1967.

[9] Compárese: Pierre Missac: "L'Eclat et le secret: Walter Benjamin", *Critique*, Nos. 231-32, 1966.

nentes del original y lo natural, su esplendor" (*Briefe* I, 421). De hecho, los ayudan a adquirir nuevo brillo. Las fachadas uniformes alineadas por las aceras como paredes interiores es lo que nos hace sentir físicamente protegidos más en esta ciudad que en ninguna otra. Las arcadas que conectan los grandes bulevares y ofrecen protección de las inclemencias del tiempo ejercieron una fascinación muy profunda sobre Benjamin", tal como se refirió a su mayor trabajo sobre el siglo XIX y su capital simplemente como "Las Arcadas" (*Passagenarbeit*); y estos pasajes son como un símbolo de París, porque están dentro y fuera al mismo tiempo y así representan su verdadera naturaleza en su quintaesencia. En París un extranjero se siente como en casa porque puede vivir en la ciudad de la misma manera que lo hace dentro de sus cuatro paredes. Y así como se vive en un apartamento y se lo vuelve cómodo al vivir en él en lugar de usarlo sólo para dormir, comer y trabajar, se puede vivir en la ciudad paseando por sus calles sin rumbo alguno, con la estadía asegurada por los innumerables cafés de que se cubren las calles y frente a los cuales desfila la vida de ciudad y se mueve el flujo de peatones. Hasta hoy, París es la única de las ciudades importantes que puede cubrirse cómodamente a pie, y más que ninguna otra ciudad depende de la gente que inunda sus calles para su vivacidad; el moderno tránsito automovilístico pone en peligro su propia existencia y no sólo por razones técnicas. El erial de un suburbio norteamericano, o los distritos residenciales de varias ciudades, donde toda la vida de la calle se desarrolla en la calzada y donde se puede caminar por las aceras, ahora reducidas a meros senderos, durante kilómetros sin encontrar a otro ser humano, es lo opuesto de París. Lo que todas las demás ciudades parecen permitir de mala gana a la escoria de la sociedad (pasear sin rumbo, la *flânerie*), las calles de París invitan a hacerlo. Así, desde el Segundo Imperio la ciudad ha sido el Paraíso de todos aquellos que necesitan vivir sin prisa, no perseguir ninguna carrera ni alcanzar ningún objetivo: el paraíso de los bohemios y no sólo de artistas y escritores sino también de todos aquellos que se han reunido alrededor de ellos porque no podían integrarse ya sea políticamente (al no poseer hogar o estado) o socialmente.

Sin considerar este aspecto de la ciudad que se convirtió en una experiencia decisiva para el joven Benjamin es difícil com-

prender por qué el *flâneur* se convirtió en la figura principal de sus trabajos. Hasta qué punto este vagabundeo determinó el ritmo de su pensamiento se vio revelado más claramente en las peculiaridades de su modo de andar, que Max Rychner describió como "que avanza y se detiene al mismo tiempo, en una extraña combinación."[10] Era el andar de un *flâneur*, y era tan llamativo porque, al igual que el dandy o el snob, el *flâneur* tuvo su hogar en el siglo XIX, una época de seguridad donde los hijos de las familias de clase media alta tenían asegurado un ingreso sin tener que trabajar, de modo que no tenían razón alguna para apresurarse. Y así como la ciudad le enseñó a Benjamin la *flânerie*, el secreto estilo del andar y el pensar del siglo XIX, también despertó en él un sentimiento natural por la literatura francesa, y esto lo alejó irrevocablemente de la vida intelectual alemana. "En Alemania me siento bastante aislado en mis esfuerzos e intereses entre los de mi generación, mientras que en Francia hay ciertas fuerzas (los escritores Giraudoux y en particular Aragón; el movimiento surrealista) donde veo funcionar aquello que también me ocurre a mí", esto le escribió a Hofmannsthal en 1927 (*Briefe*, I, 446), cuando, de regreso de un viaje a Moscú y convencido de que los proyectos literarios bajo la bandera comunista eran irrealizables, comenzaba a consolidar su "posición en París" (*Briefe*, I, 444-5). (Ocho años antes, había mencionado la "increíble sensación de parentesco" que Péguy había inspirado en él: "Ningún trabajo escrito me ha llegado tanto y me ha dado este sentido de comunión" [*Briefe*, I, 217] Y bien, no logró consolidar nada, y el éxito habría sido difícil de obtener. Sólo en el París de posguerra pudieron los extranjeros (y tal vez, así es como se denomina en París, incluso en la actualidad, a todo aquel que no nació en Francia) ocupar "posiciones". Por otra parte, Benjamin se vio forzado a una posición que en realidad no existía en ninguna otra parte, la cual, de hecho, no pudo ser identificada y diagnosticada como tal sino hasta mucho después. Era la posición en "lo alto del mástil" desde donde podía observarse mejor los tiempos tormentosos que desde un puerto seguro, a pesar de que las se-

[10] Max Rychner, el recientemente fallecido compilador de la ***Neue Schweizer Rundschau*** fue una de las figuras más cultivadas y refinadas de la vida intelectual de la época. Al igual que Adorno, Ernst Bloch y Scholem, publicó su "Erinnerungen an Walter Benjamin" en ***Der Monat***, setiembre de 1960.

ñales de "naufragio", de este hombre que no había aprendido a nadar a favor o contra la corriente, no se distinguían muy bien: ya sea por aquellos que nunca se habían expuesto a estos mares o por aquellos que eran capaces de moverse incluso en este elemento.

Visto desde afuera, era la posición del escritor independiente que vive de su pluma: sin embargo, tal como al parecer sólo Max Rychner fue capaz de observar, lo hacía en "forma peculiar" pues "sus publicaciones no eran muy frecuentes" y "nunca fue demasiado claro...hasta qué punto podía recurrir a otros recursos."[11] Las sospechas de Rychner estaban totalmente justificadas. No sólo había "otros recursos" a su disposición antes de la emigración, sino que detrás de la fachada de escritor independiente llevaba una vida bastante libre, aunque siempre en peligro, del ***homme de lettres*** cuyo hogar era una biblioteca que había sido reunida con extremo cuidado, pero que de ninguna manera funcionaba como herramienta de trabajo; consistía en tesoros cuyo valor, como a menudo solía repetir Benjamin, quedaba probado por el hecho de que no había leído los libros; una biblioteca garantizada a no ser útil ni a estar al servicio de una profesión cualquiera. Dicha existencia era algo desconocido en Alemania, e igualmente desconocida era la ocupación que Benjamin derivaba de ella, para poder subsistir: no era la ocupación del historiador y erudito literario con el número requerido de gruesos volúmenes sino la de crítico y ensayista que consideraba hasta el ensayo como demasiado extenso y habría preferido el aforismo si no le hubiesen pagado por línea. Por cierto que no era consciente del hecho de que sus ambiciones profesionales apuntaban a algo que de hecho no existía en Alemania donde, a pesar de Lichtenberg, Lessing, Schlegel, Heine y Nietzsche, nunca se habían apreciado los aforismos y la gente consideraba la crítica como algo subversivo que podría llegar a disfrutarse sólo en la sección cultural del diario. No fue por accidente que Benjamin eligió el francés para expresar su ambición: *"Le but que je m'avais proposé...c'est d'être considéré comme le premier critique de la littérature allemande. La difficulté c'est que, depuis plus de cinquante ans, la critique litteraire en Allemagne n'est plus consi-*

[11] *Ibídem*

derée commo un genre sérieux. Se faire une situation dans la critique, cela... veut dire: la recréer comme genre." (Mi objetivo...es ser considerado como el primer crítico de literatura alemana. El problema es que por más de cincuenta años la crítica literaria no ha sido considerada un género serio en Alemania. Crear un lugar en la crítica para uno mismo significa recrearla como género") (*Briefe*, II, 505).

No cabe ninguna duda de que Benjamin debía esta elección de su profesión a las tempranas influencias francesas, a la proximidad del gran vecino al otro lado del Rin que le inspiraba una íntima sensación de afinidad. Sin embargo, es mucho más sintomático que hasta esta selección de la profesión fue en realidad motivada por los tiempos difíciles y las aflicciones financieras. Si uno quiere expresar la "profesión" para la cual se había preparado en forma espontánea, aunque tal vez no buscado así, en las categorías sociales, hay que remontarse a la Alemania wilhelminiana donde creció y donde tomaron forma sus primeros planos para el futuro. Entonces podría decirse que Benjamin no se preparó para otra cosa que la "profesión" de coleccionista privado y erudito independiente, lo que entonces se denominaba *Privatgelehrter*. Bajo las circunstancias de la época de sus estudios, que había comenzando antes de la Primera Guerra Mundial, podía haber terminado sólo con una carrera universitaria, pero los judíos no bautizados no podían acceder a una carrera, tanto universitaria como en la administración pública. A dichos judíos se les permitía la *Habilitation* y como máximo podían alcanzar el rango de un *Extraordinarius* sin salario; era una carrera que presuponía en lugar de proporcionar un ingreso asegurado. El doctorado que Benjamin decidió seguir sólo por "consideración a mi familia" (*Briefe*, I, 216) y su posterior intento en la *Habilitation* tuvieron la intención de servir de base para que su familia pusiera dicho ingreso a su disposición.

Esta situación cambió en forma abrupta después de la guerra: la inflación había empobrecido, e incluso desposeído, a gran número de burgueses y en la República de Weimar la carrera universitaria quedó abierta incluso para los judíos sin bautizar. La desafortunada historia de la *Habilitation* demuestra claramente cómo el pequeño Benjamin tenía en cuenta estas circunstancias alteradas y cómo siguió dominado por las ideas de pre-

guerra en todos los asuntos financieros. Pues el comienzo de su *Habilitation* sólo había sido con la intención de llamar "al orden" a su padre proporcionando "evidencia de reconocimiento público" (*Briefe*, I, 293) y para hacer que le otorgara a su hijo, que por entonces tenía unos treinta años, un ingreso adecuado y, podría agregarse, de acuerdo con su posición social. En ningún momento, ni siquiera cuando se acercó a los comunistas, dudó de que a pesar de los conflictos con sus padres tenía derecho a dicha subvención y que el hecho de que le exigieran que "trabajara para ganarse la vida" era "incalificable" (*Briefe*, I, 292). Cuando más tarde su padre le dijo que no aumentaría el estipendio que de todas formas le pasaba mensualmente, aunque su hijo lograra la *Habilitation*, esto acabó con toda la base del emprendimiento de Benjamin. Hasta la muerte de sus padres en 1930, Benjamin pudo resolver el problema de su subsistencia mudándose a la casa paterna, viviendo allí primero con su familia (tenía esposa y un hijo) y luego de su separación (que sucedió pronto), solo. (No se divorció hasta 1930). Es obvio que esta situación lo hizo sufrir mucho, pero también es evidente que Benjamin tampoco consideró nunca otra solución. También es sorprendente que a pesar de sus constantes problemas financieros logró ir aumentando su biblioteca a través de los años. Su único intento por negarse esta cara pasión (visitaba las grandes casas de remate al igual que otros frecuentan los casinos de juego) y su determinación de llegar a vender algo "en caso de una emergencia" terminó con que se sintiera obligado a "acallar el dolor de este estado de alerta" (*Briefe*, I, 340) realizando nuevas adquisiciones; y el único intento comprobable de terminar con la dependencia económica de su familia terminó con la propuesta de que su padre le diera en forma inmediata "los fondos que le permitieran comprar una parte de una librería de libros usados" (*Briefe*, I, 292). Este es el único empleo redituable que Benjamín consideró en toda su vida. Y por supuesto, todo terminó en la nada.

En vista de las realidades de la Alemania de la década de 1920 y de la certeza de Benjamin de que jamás se ganaría la vida con la pluma ("hay lugares donde puedo ganar un mínimo y lugares donde puedo vivir con un mínimo, pero no un lugar donde pueda hacer ambas cosas" (*Briefe*, II, 563), toda su actitud puede parecernos totalmente irresponsable. Sin embargo, nada tenía

que ver con la irresponsabilidad. Es razonable pensar que es tan difícil para los ricos que se han vuelto pobres creer en su pobreza como para los pobres que se han vuelto ricos creer en su riqueza; los primeros parecen llevados por un atolondramiento del cual son totalmente inconscientes y los segundos parecen poseídos por una miseria que en realidad es el viejo temor arraigado de lo que puede acarrear el día siguiente.

Además, Benjamin no era un caso aislado con respecto a su actitud con los problemas financieros. Esta era típica de toda una generación de intelectuales judío-alemanes, a pesar de que es probable que ningún otro haya tenido tanta mala suerte como él. Su base era la mentalidad de los padres, hombres de negocio de éxito que no tenían una opinión muy alta de sus propios logros y cuyo sueño era que sus hijos estuvieran destinados a cosas mejores. Era la versión secularizada de la antigua creencia judía de que aquellos que "aprenden" (la Torah o el Talmud, es decir, la ley divina) conformaban la verdadera elite y no debían ocuparse de algo tan vulgar como el hacer dinero o trabajar para obtenerlo. Esto no significa que en esta generación no hayan existido conflictos entre padres e hijos; por el contrario, la literatura de la época está llena de ellos, y si Freud hubiese vivido y llevado a cabo sus investigaciones en un país y en un lenguaje diferentes que el medio judío-alemán, jamás habríamos oído hablar del complejo de Edipo.[12] Pero como regla general, estos conflictos se solucionaban cuando los hijos afirmaban ser genios o, como en el caso de varios comunistas de hogares pudientes, ser devotos al bienestar de la humanidad (en todo caso, aspirar a cosas más elevadas que el hecho de hacer dinero) y los padres aceptaban de buen grado esta excusa como válida para que no se ganaran la vida. Allí donde no se hacían o reconocían estos reclamos ocurría la catástrofe. Benjamin fue uno de estos casos: su padre nunca reconoció sus reclamos y sus relaciones eran pésimas.

[12] Kafka, cuya opinión sobre estas cuestiones era mucho más realista que la de cualquiera de sus contemporáneos, dijo que "el complejo del padre que es el alimento intelectual de muchos...abarca el judaísmo de los padres...el vago consentimiento de los padres (esta vaguedad era la atrocidad)" de que los jóvenes vivieran del rebaño judío: "con las patas traseras seguían pegados al judaísmo de sus padres y con las delanteras no encontraban un nuevo terreno donde apoyarse." (Franz Kafka, *Briefe*, 337)

Otro de estos casos fue el de Kafka, quien —tal vez porque era realmente una especie de genio— no tenía la manía de genio de su medio, nunca reclamó ser un genio— y aseguraba su independencia financiera con un trabajo ordinario en la oficina de compensación de los trabajadores de Praga. (Las relaciones con su padre también eran malas, pero por razones diferentes). Y sin embargo, en cuanto Kafka tomó esta posición comenzó a ver en ella "un comienzo para suicidios", como si estuviese obedeciendo una orden que dice: "Debes ganarte tu propia tumba."[13]

De todas maneras, para Benjamin, el estipendio mensual siguió siendo la única forma de ingreso posible y para poder recibir uno después de la muerte de sus padres estaba dispuesto, o creía estarlo, a hacer muchas cosas: estudiar hebreo por 300 marcos al mes si los sionistas creían que serviría para algo o pensar en forma dialéctica, con todos los accesorios que implicara, por mil francos franceses si no había otra manera de tratar con los marxistas. El hecho de que a pesar de estar deprimido y sin nada nunca hizo ninguna de estas cosas es admirable, así como la paciencia infinita con la que Scholem, quien había trabajado muy duro para conseguirle a Benjamin un estipendio para estudiar hebreo de una universidad en Jerusalem, se permitió ser postergado durante años. Nadie estaba preparado a sostenerlo en la única "posición" para la que había nacido, la de *homme de lettres*, una posición de la que ni los sionistas ni los marxistas eran o pudieron haber sido conscientes.

Hoy, un *homme de lettres* nos parece una figura marginal e inocua, como si en realidad pudiera ser comparado con la figura del *Privatgelehrter* que siempre tuvo un toque de comicidad. Benjamin, que se sentía tan cerca de los franceses que su lengua se convirtió en "una especie de coartada" (*Briefe*, II, 505) para él, para su existencia, conocía quizá el origen del *homme de lettres* en la Francia pre-revolucionaria y también su extraordinaria carrera en la Revolución Francesa. En contraste con los últimos escritores y literatos, los *"écrivains et littérateurs"* como hasta el mismo Larousse define los *hommes de lettres*, estos hombres, como si vivieran en el mundo de la palabra escrita e impresa estaban rodeados de libros y no se sentían obligados ni tenían de-

[13] *Ibídem*, 55

seos de escribir y leer en forma profesional como para ganarse la vida. A diferencia de la clase de intelectuales, que ofrecen sus servicios ya sea al estado como expertos, especialistas y funcionarios o a la sociedad por diversión e instrucción, los *hommes de lettres* siempre lucharon por mantenerse apartados del estado y de la sociedad. Su existencia material se basaba en un ingreso sin trabajo, y su actitud intelectual, en su rechazo total a ser integrados tanto política como socialmente. Sobre la base de esta independencia dual podían adoptar esa actitud de desprecio superior que dio origen a las despreciativas percepciones de La Rochefoucauld sobre la conducta humana, la mundana sabiduría de Montaigne, la mordacidad aforística del pensamiento de Pascal y la audacia y liberalidad de las reflexiones políticas de Montesquieu. No me corresponde discutir aquí las circunstancias que terminaron por convertir a los *hommes de lettres* en los revolucionarios del siglo XVIII ni la forma en la que sus sucesores en los siglos XIX y XX se dividieron por un lado en la clase de los "refinados" y, por otro, de los revolucionarios profesionales. Hago mención de estos antecedentes históricos sólo porque en Benjamin, el elemento de la cultura se combinó de manera muy singular con el elemento de lo revolucionario y lo rebelde. Fue como si poco antes de su desaparición la figura del *homme de lettres* estaba destinada a mostrarse en todas sus posibilidades, a pesar de que (o tal vez, debido a que) había perdido su base material en forma tan catastrófica, de modo que la pasión puramente intelectual que hace a esta figura tan adorable podría desplegarse en sus posibilidades más impresionantes y reveladoras.

Por cierto que no eran pocas las razones como para rebelarse contra sus orígenes, el medio de la sociedad germano-judía en la Alemania imperial donde creció Benjamin; tampoco faltaban justificaciones para adoptar una posición en contra de la República de Weimar, donde se negó a adoptar una profesión. En *A Berlin Childhood around 1900* Benjamin describe su casa como "un mausoleo prometido desde hace mucho para mí" (*Schriften*, I, 643). Su padre era anticuario y comerciante de arte; la familia era rica y asimilada; uno de sus abuelos era ortodoxo y el otro pertenecía a la congregación de la Reforma. "En mi niñez era prisionero del nuevo y viejo Occidente. En aquellos días mi clan vivía en estos dos distritos con una actitud que era mezcla de obs-

tinación y de confianza en sí mismos, convirtiéndolos en un gueto que consideraban como su feudo" (*Schriften* I, 643). La obstinación era con respecto al hecho de ser judíos; sólo la obstinación los hacía aferrarse a ello. La confianza en sí mismos se inspiraba en su posición en el medio no-judío donde habían logrado asentarse. La cantidad se mostraba los días que había invitados. En dichas ocasiones, se abría el aparador, que parecía ser el centro de la casa y por lo tanto "con buena razón se parecía a las montañas templos" y era entonces posible "hacer alarde de los tesoros tales como les gusta estar rodeados a los ídolos". Entonces aparecían "todas las piezas de plata de la casa", y cuando observaba las largas, interminables hileras de cucharas de café o cuchillos, cuchillos para fruta o tenedores para ostras, la alegría de esta profusión luchaba con el temor de que aquellos a quienes se esperaba en la casa parecieran iguales, tal como lo hacía nuestra platería" (*Schriften* I, 632). Incluso el niño se daba cuenta de que algo estaba mal, y no sólo porque había gente pobre ["Los pobres, para los niños ricos de mi edad, sólo existían como mendigos; y fue un gran adelanto en mi comprensión cuando por primera vez sufrí la pobreza en la ignominia de un trabajo pobremente remunerado" (*Schriften* I, 632)], sino porque la "obstinación" dentro y la "confianza en sí mismos" fuera, producían una atmósfera de inseguridad y confianza en sí mismos que no era en absoluto apropiada para la crianza de niños. Esto no sólo fue una realidad de Benjamin, de Berlín Occidental [14] o de Alemania. Con qué pasión Kafka trató de convencer a su hermana de que colocara a su hijo de diez años en una escuela pupilo, como para salvarlo de la "mentalidad especial particularmente virulenta entre los judíos de Praga y que no puede ser mantenida a distancia de los niños... esta mentalidad sucia, mezquina y artificiosa."[15]

El problema de entonces era el mismo que desde la década de 1870 o de 1880 había sido denominado la cuestión judía y sólo existía en esa forma en la Europa Central de habla alemana de esas décadas. En la actualidad, la cuestión ha sido barrida por la catástrofe del pueblo judío europeo y se ha olvidado con justicia, a pesar de que en ocasiones se la puede encontrar en el lenguaje

[14] Una zona residencial y elegante de Berlín.

[15] *Ibídem*, 339.

de la antigua generación de sionistas alemanes cuyos hábitos de pensamiento derivan de las primeras décadas de este siglo. Además nunca fue otra cosa que la preocupación por la intelectualidad judía y carecía de importancia para la mayoría de los judíos de Europa Central. Para los intelectuales, sin embargo, tenía mucha importancia por su propia naturaleza judía, que casi no jugaba ningún papel en su familia espiritual, terminaba su vida social a un grado extraordinario y por lo tanto se presentaba ante ellos como una cuestión moral de primer orden. En esta forma moral, la cuestión judía marcó, según palabras del propio Kafka: "la terrible condición interior de estas generaciones."[16] No importa lo insignificante que pueda parecernos a nosotros este problema frente a lo que sucedió después; no podemos pasarlo por alto aquí, así como tampoco podemos comprender a Benjamin, Kafka, Karl Kraus sin él. Por cuestiones de simplicidad plantearé aquí el problema exactamente como fue planteado y discutido interminablemente entonces, a saber, en un artículo llamado "Mt. Parnaso Judío-alemán" ("Deusch-jüdischer Parnass") que creó un gran revuelo cuando Moritz Goldstein lo publicó en 1912 en el distinguido diario *Der Kunstwart.*

Según Goldstein, el problema tal como lo vivía la intelectualidad judía tenía un doble aspecto, el medio no-judío y la sociedad judía asimilada, y desde su punto de vista, el problema era insoluble. Con respecto al medio no-judío, "Nosotros los judíos administramos la propiedad intelectual de un pueblo que nos niega el derecho y la capacidad de hacerlo." Y además: "Es fácil demostrar lo absurdo de los argumentos de nuestros adversarios y probar que su enemistad carece de fundamento. ¿Qué se ganaría con esto? Que su odio sea ***genuino***. Cuando se hayan rebatido todas las calumnias, rectificado todas las distorsiones, rechazado todos los juicios falsos sobre nosotros, quedará la antipatía como algo innegable. Cualquiera que no se dé cuenta de esto no puede ser ayudado." La imposibilidad de darse cuenta de esto era considerado insoportable sobre la sociedad judía, cuyos representantes deseaban, por un lado, seguir siendo judíos y, por otro, no deseaban reconocer su judaísmo: "Les inculcaremos abiertamente el problema que están eludiendo. Los forza-

[16] *Ibídem*, 337.

remos a aceptar su judaísmo o a hacerse bautizar". Pero aun si esto tenía éxito, aun si la mendacidad de este medio podía ser expuesta y rehuida... ¿Qué se lograría con ello? Un "salto hacia la literatura hebrea moderna" era imposible para la generación del momento. Por lo tanto, "nuestra relación con Alemania es de amor no correspondido. Seamos por fin lo suficientemente hombres como para arrancar de nuestros corazones a los seres amados... He especificado lo que *debemos* hacer; también he especificado por qué *no podemos* hacerlo. Mi intención era señalar el problema. No es mi culpa no conocer la solución". (Herr Goldstein resolvió el problema seis años después cuando se convirtió en el compilador cultural del *Vossische Zeitung*. ¿Y qué otra cosa podía haber hecho?)

Uno podía librarse de Moritz Goldstein diciendo que simplemente éste reproducía lo que Benjamin en otro contexto denominaba "la mayor parte de la ideología *vulgar* antisemita así como también zionista" (*Briefe* I, 152-3), si no se encontraba en Kafka, a un nivel mucho más serio, una formulación similar del problema y la misma confesión de su insolubilidad. En una carta a Max Brod sobre los escritores judío-alemanes dijo que la cuestión judía o "la desesperación sobre ésta era su inspiración, una inspiración tan respetable como cualquier otra pero, vista más de cerca, cargada con angustiantes peculiaridades. Aquello donde descargaban su desesperación no podía ser literatura alemana, aunque lo pareciera superficialmente", porque el problema no era un problema alemán. De modo que vivían entre "tres imposibilidades...la imposibilidad de no escribir", pues sólo podían librarse de su inspiración al escribir; "la imposibilidad de escribir en alemán", Kafka consideraba su uso de la lengua alemana como la "usurpación abierta o encubierta de una propiedad extraña, que no ha sido adquirida sino robada, rápidamente (relativamente) adoptada, y que sigue siendo la posesión de otro aun si no puede señalarse ni un solo error lingüístico; y por último, "la imposibilidad de escribir en forma diferente", dado que no había ninguna otra lengua disponible. "Hasta podría agregarse una cuarta imposibilidad", sostiene la conclusión de Kafka, "la imposibilidad de escribir, pues esta desesperación no podía mitigarse a través de la escritura", tal como lo hacen habitualmente los poetas, para quienes un dios ha declarado qué sufren y qué so-

portan los hombres. Más bien aquí, la desesperación se ha convertido en "un enemigo de la vida y de la escritura; escribir aquí no era más que una moratoria, tal como lo es para alguien que escribe su última voluntad y testamento antes de ahorcarse."[17]

Nada podía ser más fácil que demostrar que Kafka estaba equivocado y que su propia obra, que utiliza la prosa alemana más pura del siglo, es la mejor refutación de sus puntos de vista. Pero dicha demostración, además de ser de mal gusto, es tanto más superflua en cuanto el mismo Kafka era muy consciente de ella ("Si escribo una oración de manera indiscriminada", anotó una vez en su Diario, ya es perfecta"[18]), así como era el único en saber que "Mauscheln" (hablando en un alemán yiddishizado) a pesar de ser despreciado por todos los de habla alemana, judíos o no, tenía un lugar legítimo en la lengua alemana, al no ser otra cosa que uno de los numerosos dialectos alemanes. Y como pensaba y con certeza que "dentro de la lengua alemana, sólo están vivos los dialectos y, además de ellos, el alemán más personal", no era menos legítimo cambiar del *Mauscheln* o del yiddish al idioma alemán oficial y literario que lo era cambiar del bajo alemán a un dialecto. Si se leen los comentarios de Kafka sobre los grupos de actores judíos que tanto lo fascinaban, es evidente que aquello que lo atraía era más la vivacidad del lenguaje y los gestos que los elementos específicamente judíos.

En la actualidad, nos resulta difícil comprender estos problemas o tomarlos demasiado en serio, en particular cuando es tan tentador malinterpretarlos y desecharlos como una mera reacción al medio antisemítico y por lo tanto como una expresión de odio a sí mismos. Pero nada sería más erróneo cuando se trata de hombres de la talla humana y el rango intelectual de Kafka, Kraus y Benjamin. Lo que confería a sus críticas su amarga agudeza nunca era el antisemitismo como tal, sino la reacción que provocaba en la clase media judía, con la cual no se identificaban los intelectuales. Aquí tampoco era cuestión de la actitud a menudo apologética del judaísmo oficial, con el cual los intelectuales casi no tenían contacto alguno, sino de la negativa de la existencia misma del antisemitismo, del aislamiento de la realidad

[17] *Ibídem*, págs. 336-38.

[18] Franz Kafka, *Tagebücher*, 42.

representada con todos los artificios de la autodecepción de la burguesía judía, un aislamiento que para Kafka, y no sólo para él, incluía la separación a menudo hostil del pueblo judío, el denominado *Ostjuden* (judíos de Europa Oriental) a quienes se los acusaba de antisemitismo. El factor decisivo en todo esto fue la pérdida de la realidad, ayudada por la riqueza de estas clases. Kafka escribió: "Entre los pobres, el mundo, el alboroto del trabajo, entra irresistiblemente en las chozas...y no deja que se genere el aire contaminado, trillado y consumidor de niños de un cuarto familiar agradablemente amueblado."[19] Lucharon contra la sociedad judía porque no les permitía vivir en el mundo tal como era, sin ilusiones; así, por ejemplo, estar preparados para el asesinato de Walther Rathenau (en 1922): Para Kafka era "incomprensible que lo hubiesen dejado vivir tanto."[20] Lo que por fin determinó la agudeza del problema fue el hecho de que no se manifestó solamente, o incluso principalmente, como una ruptura entre la generación de la cual uno podía haber escapado abandonando el hogar y la familia. Para muy pocos escritores judío-alemanes el problema se presentó en esta forma y estos pocos estaban rodeados por todos los demás que ya han sido olvidados pero de quienes se distinguen con claridad en la actualidad cuando la posteridad ha resuelto la pregunta de quién es quién. (Benjamin escribió: "Su función política no es establecer partidos sino camarillas, su función literaria no es producir escuelas sino modas y su función económica no es poner productores en el mundo sino agentes. Agentes que saben cómo gastar su pobreza como si fueran riquezas y que se divierten a lo grande con su vacuidad. Uno no podría establecerse con mayor comodidad en una situación incómoda"[21] Kafka, quien ejemplificó esta situación en la carta antes mencionada con las "imposibilidades lingüísticas", agregando que también "podían ser llamadas de forma diferente", apunta a una "clase media lingüística" entre el dialecto del proletariado y la prosa de la clase alta: "no son más que

[19] Franz Kafka, *Briefe*, 347.

[20] *Ibídem*, 378.

[21] En "Der Autor als Produzent", una conferencia dada en París en 1934, donde Benjamin cita un ensayo anterior sobre la Izquierda intelectual. Véase: *Versuche über Brecht*, pág. 109.

cenizas a las que se les puede dar un aspecto de vida a través de las ansiosas manos judías que revolotean entre ellas". No es necesario agregar que la gran mayoría de intelectuales judíos pertenecía a esta "clase media"; según Kafka constituían "el infierno de las letras judío-alemanas", donde dominaba Karl Kraus como "el gran regente y supervisor" sin darse cuenta de "lo mucho que él mismo pertenecía a aquellos que debían ser corregidos dentro de este infierno."[22] El hecho de que estas cosas sean vistas de manera diferente desde una perspectiva no-judía es evidente cuando en uno de los ensayos de Benjamin se lee lo que Brecht dijo sobre Karl Kraus: "Cuando la época murió por su propia mano, él era esa mano" (*Schriften* II, 174).

Para los judíos de esa generación (Kafka y Moritz Goldstein eran unos diez años mayores que Benjamin) las formas de rebelión disponibles eran el sionismo y el comunismo, y es notable que sus padres hayan condenado a menudo la rebelión sionista con más amargura que la comunista. Ambas eran rutas de escape de la ilusión a la realidad, de la mendacidad y la decepción de sí mismo a una existencia honesta. Pero esta es su apariencia visto en forma retrospectiva. Cuando Benjamin intentó por primera vez un sionismo indiferente, las dos ideologías se enfrentaron con gran hostilidad: los comunistas difamaban a los sionistas como judíos fascistas[23] y los sionistas llamaban a los jóvenes judíos comunistas "asimilativos rojos". De manera notable y tal vez, única, Benjamin mantuvo ambos caminos abiertos durante años; insistió en considerar el camino a Palestina mucho después de volverse marxista, sin permitir que lo conmovieran las opiniones de los amigos con orientaciones marxistas, en especial los judíos. Esto demuestra a las claras que poco le interesaba el aspecto "positivo" de cualquiera de estas ideologías, y que aquello que le importaba en ambos casos era el factor "negativo" de la crítica de las condiciones existentes, una salida de las ilusiones burguesas y la falta de confianza, una posición fuera del núcleo literario y académico. Era bastante joven cuando adoptó esta actitud crítica, tal vez sin sospechar a qué grado de aisla-

[22] Citado en Marx Brod: *Franz Kafka Glauben und Lehre*, Winterthur, 1948.

[23] Por ejemplo, Brecht le dijo a Benjamin que su ensayo sobre Kafka ayudaba al fascismo judío. Véase *Versuche*, 123.

miento y soledad ésta lo llevaría. Así leemos, por ejemplo, en una carta escrita en 1918, que Walther Rathenau, al reclamar representar a Alemania en los asuntos exteriores, y Rudolf Borchardt, al hacer un reclamo similar con respecto a los asuntos espirituales de Alemania, tenían en común la "*voluntad* de mentir", "la mendacidad objetiva" (*Briefe* I, 189 en adelante). Ninguno quería "servir" a una causa a través de sus trabajos (en el caso de Borchardt, "los recursos espirituales y lingüísticos del pueblo"; en el de Rathenau, la nación) pero ambos utilizaban sus trabajos y talentos como "un medio soberano al servicio de un deseo absoluto de poder". Además, estaban los *littérateurs* que ponían sus dones al servicio de una carrera y una posición social: "Ser un *littérateur* es vivir bajo el signo del mero intelecto, así como la prostitución es vivir bajo el signo del mero sexo" (*Schriften* II, 179). Así como una prostituta traiciona el amor sexual, un *littérateur* traiciona la mente, y fue esta traición de la mente que los judíos no pudieron perdonar a sus colegas de la vida literaria. En la misma vena, Benjamin escribió cinco años después (un año después del asesinato de Rathenau) a un íntimo amigo alemán: "...los judíos arruinan en la actualidad la mejor causa alemana que defienden públicamente, porque su declaración pública es necesariamente venal (en un sentido más profundo) y no puede aducir prueba de su autenticidad" (*Briefe*, I, 310). Luego agregó que sólo las relaciones "privadas, casi secretas entre alemanes y judíos" eran legítimas mientras que "todo aquello sobre las relaciones judío-alemanas que opera en público produce daño". Estas palabras tenían mucho de verdad. Escritas desde la perspectiva de la cuestión judía de la época, proporcionan evidencia de la oscuridad de un período en el que uno bien podía afirmar: "La luz de lo público lo oscurece todo" (Heidegger).

En 1913 Benjamin midió la posición del sionismo "como una posibilidad y por lo tanto tal vez un compromiso necesario" (*Briefe*, I, 44) en el sentido de esta rebelión dual contra el hogar paterno y la vida literaria judío-alemana. Dos años después conoció a Gerhard Scholem, y en él encontró por primera y única vez el "judaísmo vivo"; poco después sobrevino el comienzo de esa curiosa e interminable consideración, que se extendió sobre un período de casi veinte años, de la emigración a Palestina. "Bajo ciertas y de ninguna manera imposibles condiciones estoy listo,

si no determinado, a ir a Palestina. Aquí en Austria los judíos (los decentes, los que no hacen dinero) no hablan de otra cosa." Eso escribió en 1919 (*Briefe*, I, 222), pero al mismo tiempo consideraba dicho plan como un "acto de violencia" (*Briefe* I, 208), irrealizable a menos que fuera necesario. Cada vez que surgía una necesidad financiera o política, volvía a considerar el proyecto y no iba. Es difícil determinar si seguía considerándolo realmente después de la separación de su esposa, que provenía de un medio sionista. Pero es seguro que incluso durante su exilio en París anunció que podría ir a "Jerusalem en octubre o noviembre, después de una conclusión más o menos definitiva de mis estudios" (*Briefe* II, 655). Lo que nos suena a indecisión en sus cartas, como si vacilara entre el sionismo y el marxismo, se debía tal vez a su amarga percepción de que todas las soluciones no eran sólo falsas desde el punto de vista objetivo e inapropiadas para la realidad, sino también que lo llevarían a él personalmente a una falsa salvación, sin importar si esa salvación se denominaba Moscú o Jerusalem. Sentía que se privaría a sí mismo de las posibilidades cognoscitivas positivas de su propia posición ("en lo alto de un mástil a punto de derrumbarse" o "muerto en vida y el verdadero sobreviviente" entre las ruinas. Había echado raíces en las desesperadas condiciones que corresponden a la realidad; allí quería quedarse para poder "desnaturalizar" sus propios trabajos "como el alcohol desnaturalizado... con el riesgo de convertirlos en no aptos para consumo" para cualquiera que entonces estuviese con vida, pero con la posibilidad de mantenerse mucho más confiable para un futuro desconocido.

El carácter insoluble de la cuestión judía para esa generación no consistía sólo en el hecho de hablar o escribir en alemán o en el hecho de que su "planta de producción" estuviera situada en Europa; en el caso de Benjamin, en Berlín Occidental o en París, algo sobre lo que "no tenía la menor ilusión" (*Briefe*, II, 531). Un hecho decisivo fue que estos hombres no desearan "regresar" a los rangos del pueblo judío o al judaísmo y no podían desearlo no porque creyeran en el "progreso" y en una desaparición automática del antisemitismo o porque ellos también eran "asimilados" y se sentían ajenos a la herencia judía, sino porque todas las tradiciones y culturas así como también el "hecho de pertenecer" era igualmente cuestionable para ellos. Esto era lo que

consideraba erróneo sobre el "regreso" al rebaño judío tal como lo proponían los sionistas" ; todos pudieron haber dicho lo que Kafka dijo una vez acerca del hecho de ser miembro del pueblo judío: "...mi pueblo, siempre y cuando tenga uno."[24]

Sin lugar a dudas, la cuestión judía tuvo gran importancia para esta generación de escritores judíos y explica gran parte de la desesperación personal tan marcada en casi todo lo que escribían. Pero aquellos de visión más amplia se dejaban llevar por sus conflictos personales a un problema mucho más general y radical, es decir, el cuestionamiento de la importancia de la tradición occidental como un todo. No sólo el marxismo como doctrina sino también el movimiento revolucionario comunista ejercieron una poderosa atracción sobre ellos porque implicaba más que una crítica a las condiciones sociales y políticas existentes y tenía en cuenta la totalidad de las tradiciones políticas y espirituales. Para Benjamin, esta cuestión del pasado y de la tradición como tal fue decisiva, y precisamente en el sentido que Scholem, al advertir a su amigo contra los peligros de su pensamiento inherente al marxismo, lo planteó, aunque sin ser consciente del problema. Benjamin, escribió, corría el riesgo de perder la oportunidad de convertirse en "el legístimo continuador de las tradiciones más fructíferas y genuinas de un Hamann y un Humboldt" (*Briefe*, II, 526). Lo que no comprendió fue que dicho retorno y continuación del pasado era aquello que "la moralidad de [sus] percepciones", a las que Scholem apelaba, evitaría para Benjamin.[25]

Parece tentador creer, y de hecho sería una idea reconfortante, que aquellos pocos que se atrevieron a adoptar las posiciones más expuestas de la época y pagaron el precio del aislamiento por lo menos se consideraban precursores de una nueva época. Ese ciertamente no fue el caso. En su ensayo sobre Karl Kraus, Benjamin planteó esta pregunta: ¿Está Kraus en el "um-

[24] Franz Kafka: *Briefe*, 183.

[25] En el artículo antes mencionado, Pierre Missac trata el mismo pasaje y escribe lo siguiente: "*Sans sous-estimer le valeur d'une telle réussite [d'être le successeur de Hamann et de Humboldt], on peut penser que Benjamin recherchait aussi dans le Marxisme un moyen d'y échapper.*" (Sin subestimar el valor de un éxito tal [ser el sucesor de Hamann y de Humboldt], es posible pensar que Benjamin buscó en el Marxismo un medio de escapar de él.)

bral de una nueva era"? "Lamentablemente, de ninguna manera. Está en el umbral del Juicio Final." (*Schriften* II, 174). Y en este umbral se hallaban todos aquellos que luego se transformaron en los maestros de "la nueva era"; consideraban el nacimiento de una nueva era como una caída y contemplaban la historia junto con las tradiciones que habían llevado a esta caída como un campo de ruinas.[26]

Nadie ha expresado esto con mayor claridad que Benjamin en su "Tesis sobre la Filosofía de la Historia", y no lo ha declarado en forma más inequívoca que en una carta desde París en 1935: "En realidad, no me siento obligado a tratar de ir adelante o detrás de esta condición del mundo. En este planeta un gran número de civilizaciones han perecido en sangre y horror. Naturalmente, uno debe desear que un día el planeta experimente una civilización que haya abandonado la sangre y el horror; de hecho, me siento... inclinado a pensar que nuestro planeta lo es-

[26] De inmediato se recuerda el poema de Brecht: "On Poor B.B." : *Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!*

Frölich machet das Haus den Esser: er leert es.

Wir wissen, dass wir Vorläufige sind

Und nach uns wird Kommen: nichts Nennenswertes.

("De estas ciudades quedará aquello que sopló a través de ellas, el viento/ La casa hace feliz al banqueteador. La limpia. /Sabemos que sólo somos temporarios y que después de nosotros no vendrá / nada de lo que valga la pena hablar. *The Manual of Piety*, Nueva York, 1966).

También es importante señalar un notable aforismo de Kafka en sus "Notas del Año 1920" bajo el título "HE": "Todo le parece extraordinariamente nuevo pero también, debido a la imposible abundancia de lo nuevo, extraordinariamente superficial, de hecho casi intolerable, incapaz de tornarse histórico, rompiendo la cadena de las generaciones, interrumpiendo por primera vez la música del mundo que hasta ahora por lo menos podía ser imaginada en toda su profundidad. A veces, en su vanidad, se preocupa más por el mundo que por sí mismo."

El predecesor de esta disposición es Baudelaire: "*Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pouvait durer, c'est qu'elle existe. Que cette raison est faible, comparée a toutes celles qui annoncent le contraire, particulièrement a celle-ci: qu'est-ce que le monde a desormais à faire sous le ciel?... Quant à moi qui sens quelquefois en moi le ridicule d'un prophete, je sais que je n''y trouverai jamais la charité d'un medecin. Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lasse dont l'oeil ne voit en arriere, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et devant lui qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur.*" De: *Journaux intimes*, Pléiade edition, págs. 1195-97.

tá esperando. Pero es dudoso saber si *nosotros* podemos aportar dicho regalo a su centésimo o cuadragésimo-millonésimo cumpleaños. Y si no lo hacemos, el planeta terminará por castigarnos, sus nada precavidos bienquerientes, dándonos el Juicio Final"[27] (*Briefe* II, 698).

Y bien, con respecto a esto, los últimos treinta años no han aportado mucho que pueda denominarse nuevo.

III. El pescador de perlas

Tu padre yace enterrado bajo cinco brazas de agua;
se ha hecho coral con sus huesos;
los que eran ojos son perlas.
Nada de él se ha dispersado,
sino que todo ha sufrido la transformación del mar
en algo rico y extraño.

La tempestad, I, 2.

Hasta donde el pasado ha sido transmitido como tradición, posee autoridad; hasta donde la autoridad se presenta desde un punto de vista histórico, se convierte en tradición. Walter Benjamin sabía que la ruptura en la tradición y la pérdida de autoridad que se dio en su vida eran irreparables y llegó a la conclusión de que tenía que descubrir nuevas formas de tratar con el pasado. Y se convirtió en un maestro de ello cuando descubrió que el carácter transmisible del pasado había sido reemplazado y que en lugar de su autoridad había ido surgiendo, en forma gradual, un poder extraño en el presente para asentarse y privarlo de su "paz mental", la paz insensata de la complacencia. "Las citas en mis trabajos son como ladrones junto a la carretera que realizan un ataque armado y exoneran a un holgazán de sus convicciones" (*Schriften* I, 571). Este descubrimiento de la función moderna de las citas, según Benjamin, que lo ejemplificó con Karl Kraus, nació de la desesperación; no de la desesperación de un pasado

[27] *Weltgerich* (Ultimo Juicio) juega con el doble sentido de *Gericht* (juicio; fuente).

que se niega a "arrojar luz sobre el futuro" y deja que la mente humana "divague en la oscuridad" como en Tocqueville, sino de la desesperación del presente y del deseo de destruirlo; de ahí que su poder "no sea la fuerza que preserva sino que limpia, que sale de contexto y que destruye" (*Schriften* II, 192). Sin embargo, los descubridores y amantes de este poder destructivo se inspiraban originalmente en una intención muy distinta, la intención de preservar; y sólo porque no se dejaron engañar por los "conservadores" profesionales que los rodeaban pudieron descubrir por fin que el poder destructivo de las citas era "el único que todavía contiene la esperanza de que algo de este período sobrevivirá; por ninguna otra razón que el hecho de haber sido arrancado de éste." En esta forma de "fragmentos de pensamiento", las citas poseen la doble tarea de interrumpir el flujo de la presentación con la "fuerza trascendente" (*Schriften* I, 142-43) y al mismo tiempo, de concentrar dentro de ellas aquello que se presenta. En cuanto a su peso en los trabajos de Benjamin, sólo puede compararse las citas con las disímiles citas bíblicas que tan a menudo reemplazan la consistencia inherente a una argumentación en los tratados medievales.

Ya he mencionado que la mayor pasión de Benjamin era la de coleccionar. Comenzó muy temprano con lo que él mismo denominó "bibliomanía" pero luego se extendió a algo mucho más característico, no tanto de la persona sino de su trabajo: la colección de citas. (Aunque nunca dejó de coleccionar libros. Poco antes de la caída de Francia pensó seriamente en cambiar su edición de las *Obras Completas* de Kafka, que acababan de aparecer en cinco volúmenes, por las primeras ediciones de los primeros trabajos de Kafka, intención que naturalmente no puede ser comprendida por un no-bibliófilo). La "necesidad interior de poseer una biblioteca" (*Briefe* I, 193) se afirmó alrededor del año 1916, época en la que Benjamin se volcó en sus estudios hacia el Romanticismo como el "último movimiento que una vez más salvaba la tradición" (*Briefe* I, 138). Sin embargo, Benjamin no descubrió hasta mucho más adelante que había una cierta fuerza destructiva activa aun en esta pasión por el pasado, tan característica de herederos y los recién llegados, cuando ya había perdido su fe en la tradición y en el carácter indestructible del mundo. (Esto lo discutiremos a continuación). En aquellos días, alenta-

do por Scholem, seguía creyendo que su propio alejamiento de la tradición se debía probablemente a su propio judaísmo y que podría haber algún camino de regreso para él como lo había para su amigo, que se estaba preparando para emigrar a Jerusalem. (En 1920, cuando todavía no se sentía acosado por los problemas financieros, pensó en aprender hebreo.) Nunca llegó demasiado lejos en esto como lo hizo Kafka, quien después de todos sus esfuerzos declaró que no le servía nada de lo judío excepto los cuentos jasídicos que Buber había preparado para el uso moderno: "en todo lo demás voy a la deriva y otra corriente de aire vuelve a alejarme."[28] A pesar de todas sus dudas, ¿volvería Benjamin al pasado alemán o europeo y a ayudar con la tradición de su literatura?

Tal vez, el problema se haya presentado así a principio de la década de 1920, antes de volcarse al marxismo. Esto es cuando eligió la época del barroco alemán como tema para su tesis de *Habilitation*, una elección muy característica de la ambigüedad de este grupo de problemas aún sin resolver. Pues el barroco nunca estuvo vivo en la literatura alemana y en la tradición poética, con excepción de los grandes corales musicales de la época. Goethe dijo y con razón que cuando cumplió los dieciocho años la literatura alemana no era mayor... y la elección de Benjamin, barroca en doble sentido, tiene una contraparte exacta en la extraña decisión de Scholem de acercarse al judaísmo a través de la Cabala, es decir, esa parte de la literatura hebrea que es intransmisible y no se transmite en términos de la tradición judía, donde siempre se consideró como algo vergonzoso. Hoy me siento inclinado a decir que nada era más evidente que el hecho de que no existía ningún "retorno" a la tradición alemana, europea o judía más que la elección de estos campos de estudio. Era una admisión implícita de que el pasado hablaba directamente sólo a través de las cosas que no habían sido transmitidas, cuya aparente cercanía con el presente se debía precisamente a su carácter exótico, el cual eliminaba todo reclamo a una autoridad obligatoria. Las verdades forzosas eran reemplazadas por aquello que en cierto sentido era más importante o interesante, y esto significaba (tal como nadie sabía mejor que Benjamin) que

[28] Véase: Kafka: *Briefe*, 173.

se "había perdido... la coherencia de la verdad" (*Briefe* II, 763). Entre las propiedades que formaban esta "coherencia de la verdad" se destacaba, al menos para Benjamin, cuyo primer interés filosófico tenía inspiración teológica, el hecho de que la verdad poseía un secreto y que la revelación de este secreto tenía autoridad. Cuando Benjamin reconoció la ruptura irreparable en la tradición y la pérdida de autoridad, Benjamin dijo que la verdad no es "una revelación que destruye el secreto, sino la revelación que le hace justicia" (*Schriften* I, 146). Una vez que esta verdad había ingresado en el mundo humano en el momento de la historia apropiado (como la *a-letheia* griega, visualmente perceptible a los ojos de la mente y comprendida por nosotros como un "des-cubrimiento" [*"Unverborgenheit"*, Heidegger], o como la palabra de Dios perceptible acústicamente tal como la conocemos a través de las religiones europeas de revelación), era esta "coherencia" la que la hacía tangible de modo que pudiera ser transmitida por la tradición. La tradición transforma la verdad en sabiduría y la sabiduría es la coherencia de la verdad transmisible. En otras palabras, aun si apareciera la verdad en nuestro mundo, ésta no conduciría a la sabiduría, porque ya no tendría las características que podía adquirir sólo a través del reconocimiento universal de su validez. Benjamin discute estas cuestiones en relación con Kafka y afirma que "Kafka estaba lejos de ser el primero en hacer frente a esta situación. Muchos se habían acomodado a ella, adhiriéndose a la verdad o a aquello que consideraban verdadero en un momento dado, y más o menos desesperanzados, renunciaban a su transmisibilidad. El verdadero genio de Kafka fue que intentó algo totalmente nuevo: sacrificó la verdad por aferrarse a la transmisibilidad" (*Briefe* II, 763). Lo logró al realizar cambios decisivos en las parábolas tradicionales o al inventar nuevas en el estilo tradicional;[29] sin embargo, "éstas no yacen modestamente a los pies de la doctrina", tal como los cuentos de la haggadah en el Talmud, sino "que alzan una garra pesada" contra éste. Hasta el hecho de que Kafka llegara hasta el fondo de este pasado poseía la pecualiar dualidad de querer preservar y destruir al mismo tiempo. Quería

[29] Apareció una selección de éstas bajo el título: *Parables and Paradoxes* en una edición bilingüe, Schocken Books, Nueva York, 1961.

preservarlo aunque no era cierto, aunque sólo fuera por "esta nueva belleza en lo que va desapareciendo" (Véase el ensayo de Benjamin sobre Leskov); y por otra parte, sabía que no hay una forma más efectiva de romper el hechizo de la tradición de cortar lo "rico y extraño", el coral y las perlas, de aquello que había sido transmitido en una sólida pieza.

Benjamin ejemplificó esta ambigüedad con respecto al pasado al analizar la pasión del coleccionista, que era la propia. Coleccionar principios a partir de una variedad de motivos que no son fácilmente comprensibles. Tal como Benjamin fue tal vez el primero en enfatizar: coleccionar es la pasión de los niños, para quienes las cosas no son todavía bienes y no poseen el valor de acuerdo con su utilidad, y también es el hobby de los ricos, quienes poseen lo suficiente como para no necesitar nada útil y pueden por lo tanto afrontar "la transfiguración de los objetos" (*Schriften* I, 416). En esto deben, por necesidad, descubrir la belleza, que necesita que reconozca "un deleite desinteresado" (Kant). De cualquier manera, un objeto coleccionado no posee más que un valor aficionado y carece de uso. (Benjamin aún no era consciente del hecho de que coleccionar puede ser una forma de inversión altamente redituable). En tanto que el coleccionar pueda ajustarse a cualquier categoría de objetos (no sólo objetos de arte, que son apartados del uso cotidiano de los objetos porque no "sirven" para nada) y por lo tanto, rescatar el objeto como cosa ya que deja de ser un medio para alcanzar un fin y posee un valor intrínseco, Benjamin podía comprender la pasión del coleccionista como una actitud semejante a la del revolucionario. Al igual que el revolucionario, el coleccionista "sueña no sólo con un mundo lejano sino, al mismo tiempo, con un mundo mejor donde no se le proporcione a la gente aquello que necesita más que en el mundo ordinario, sino donde las cosas estén liberadas de la labor monótona de la utilidad" (*Schriften* I, 416). Coleccionar es la redención de las cosas, que es complementar la redención del hombre. Incluso la lectura de sus libros es algo cuestionable para un verdadero bibliófilo: "'¿Y ha leído todo esto?', le preguntó un admirador de su biblioteca a Anatole France. 'Ni la décima parte. No creo que usted utilice su porcelana Sèvres todos los días'" ("Desembalando mi biblioteca"). (En la biblioteca de Benjamin había colecciones de libros infantiles ex-

traños y de libros de autores mentalmente trastornados; como no le interesaba ni la psicología ni la psiquiatría infantil, estos libros, al igual que muchos otros, "no le servían para nada, ni como diversión ni como instrucción"). Intimamente relacionado con esto se halla el carácter de fetiche que Benjamin reclamaba de manera explícita para los objetos coleccionados. El valor de la autenticidad que es decisivo tanto para el coleccionista como para el mercado determinado por éste ha reemplazado el "culto al valor" y es su secularización.

Estas reflexiones, al igual que muchas otras cosas en Benjamin, poseen algo ingeniosamente brillante que no es característico de sus percepciones internas, que en su mayoría son bastante realistas. Sin embargo, constituyen ejemplos sorprendentes de la *flânerie* en su pensamiento, de la forma en que trabajaba su mente cuando él, al igual que el *flâneur* en la ciudad, se encomendaba a la suerte como guía en sus viajes de exploración intelectual. Como el deambular por entre los tesoros del pasado es el lujoso privilegio del heredero, así es la "actitud del coleccionista, en el más alto sentido, la actitud del heredero" ("Desembalando mi biblioteca"), quien, al tomar posesión de las cosas (y la "posesión es la relación más profunda que se puede tener con los objetos" [*ibídem*]) se establece en el pasado como para lograr "una renovación del viejo mundo" inalterada por el presente. Y como esta "urgencia profunda" del coleccionista no tiene ninguna importancia pública sino que resulta en un hobby estrictamente privado, todo aquello "que se dice desde el ángulo del verdadero coleccionista" puede aparecer como "extravagante", como la visión típica de Jean Paulian de uno de esos escritores "que escriben libros no porque son pobres sino porque no están satisfechos con los libros que pueden comprar pero que no les agradan" (*ibídem*). Sin embargo, si se la examina más de cerca, esta extravagancia tiene algunas peculiaridades notables. Por un lado, está el gesto tan significativo de una era de oscuridad pública, con la cual el coleccionista no sólo se retira de la vida pública hacia la intimidad de sus paredes sino que se lleva consigo todos los tipos de tesoros que una vez eran de propiedad pública para decorarlas. (Este no es, claro está, el coleccionista de hoy que se apodera de todo aquello que posee o, según sus cálculos tendrá valor en el mercado o puede mejorar su posición

social, sino el coleccionista que, al igual que Benjamin, busca cosas extrañas que son consideradas sin valor.) Además, en su pasión por el pasado, nacida de su desprecio por el presente como tal y por lo tanto desatento de la calidad objetiva, aparece ya un factor perturbador que anuncia que la tradición puede ser lo último que lo guíe y que los valores tradicionales pueden no estar tan seguros en sus manos como uno lo hubiese supuesto en un principio.

La tradición ordena el pasado, no sólo desde el punto de vista cronológico sino, ante todo, sistemático, pues separa lo positivo de lo negativo, lo ortodoxo de lo herético, aquello que es obligatorio e importante de la masa de opiniones y datos irrelevantes o meramente interesantes. La pasión del coleccionista, por otra parte, no sólo no es sistemática sino que raya en lo caótico, no tanto porque sea una pasión sino porque no está iluminada por la calidad del objeto (algo que es clasificable) sino por su "legitimidad", su carácter único, algo que desafía cualquier clasificación sistemática. Por lo tanto, mientras que la tradición discrimina, el coleccionista nivela todas las diferencias; y esta nivelación, de forma tal que "la predilección y el rechazo positivo y lo negativo... están aquí unidos" (*Schriften* II, 313) se da aun si el coleccionista ha hecho de la tradición su campo especial y ha eliminado con cuidado todo aquello no reconocido por ésta. El coleccionista opone la tradición contra el criterio de legitimidad; a lo autoritario opone el signo del origen. Para expresar esta forma de pensamiento en términos teóricos: reemplaza el contenido con originalidad o autenticidad pura, algo que no sólo estableció el existencialismo francés como una cualidad *per se* separada de todas las características especiales. Si se lleva esta forma de pensamiento a su conclusión lógica, el resultado es una inversión extraña del impulso original del coleccionista: "El cuadro genuino puede ser antiguo, pero el pensamiento genuino es nuevo. Pertenece al presente. Este presente puede ser pobre, es cierto. Pero no importa como sea, uno debe asirlo fuertemente por las astas para poder consultar el pasado. Es el toro cuya sangre debe llenar el pozo si las sombras de los desaparecidos deben aparecer en su orilla" (*Schriften* II, 314). Cuando se ha sacrificado este presente para la invocación del pasado surge entonces "el mortal impacto del pensamiento" que está dirigido contra la tradición y la autoridad del pasado.

Así, el heredero y conservador se convierte en forma inesperada en destructor. "La verdadera, malinterpretada pasión del coleccionista siempre es anarquista, destructiva. Esta es su dialéctica: combinar con lealtad a un objeto, a puntos individuales, a cosas puestas a su cuidado, una protesta subversiva contra lo típico, lo clasificable."[30]

El coleccionista destruye el contexto en el que su objeto fue alguna vez parte de una entidad más grande, viva, y como sólo lo verdaderamente genuino le servirá debe limpiar el objeto elegido de todo lo que sea típico sobre él. La figura del coleccionista, tan anticuada como la del *flâneur*, podía asumir rasgos tan característicos en Benjamin porque la historia en sí (es decir, la ruptura en la tradición que tuvo lugar a comienzos de este siglo) ya lo había liberado de la tarea de destrucción y sólo necesitaba inclinarse para seleccionar sus preciosos fragmentos de la pila de escombros. En otras palabras, las cosas ofrecían en sí mismas, en particular a un hombre que hacía frente al presente con firmeza, un aspecto que antes sólo había sido descubierto desde la perspectiva extravagante del coleccionista.

No sé cuándo descubrió Benjamin la notable coincidencia de estas inclinaciones anticuadas con las realidades de las épocas; debe de haber sido a mediados de la década de 1920, cuando comenzó un serio estudio sobre Kafka, sólo para descubrir al poco tiempo en Brecht al poeta que más cómodo se sentía en su siglo. No quiero decir que Benjamin haya cambiado su énfasis en la colección de libros a la colección de citas (exclusivo de él) de la noche a la mañana o incluso en un año, a pesar de que en las cartas se evidencia un cambio consciente de énfasis. De todas formas, nada era más característico de Benjamin en la década de 1930 que los cuadernitos de tapas oscuras que siempre llevaba consigo donde siempre anotaba en forma de citas aquello que la vida y la lectura diarias iban tejiendo en él en forma de "perlas" o de "coral". A veces las leía en voz alta y las mostraba como si fuera una preciosa colección. Y en esta colección, que entonces era de todo menos extravagante, era fácil encontrar junto a un oscuro poema de amor del siglo XVIII un recorte del último diario, junto al "Der erste Schnee" de Goecking un infor-

[30] Benjamin: "Lob der Puppe", *Literarische Welt*, 10 enero de 1930.

me de Viena del verano de 1939 que decía que la compañía de gas local había "interrumpido el suministro de gas a los judíos. El consumo de gas de la población judía representaba una pérdida para la compañía de gas, dado que los mayores consumidores eran aquellos que no pagaban las cuentas. Los judíos utilizaban el gas en especial para suicidarse" (*Briefe*, II, 820). Aquí, se invocaba las sombras de los desaparecidos desde el foso de sacrificios del presente.

La íntima afinidad entre la ruptura en la tradición y la figura al parecer extravagante del coleccionista que reúne sus fragmentos y restos de las ruinas del pasado está tal vez mejor ilustrada por el hecho, sorprendente sólo a primera vista, de que probablemente no hubo un período antes del nuestro donde las cosas viejas y antiguas, muchas de ellas olvidadas ya por tradición, se hayan convertido en material educativo en general que es entregado a los estudiantes de todo el mundo en cientos de miles de copias. Este sorprendente renacimiento, especial de la cultura clásica, que desde la década de 1940 ha sido notado en especial en la relativamente nada tradicional Norteamérica, comenzó en Europa en la década de 1920. Allí fue iniciado por aquellos que eran más conscientes de lo irreparable de la ruptura en la tradición; lo mismo que en Alemania y no sólo allí, por Martin Heidegger, cuyo éxito extraordinario en los años veinte se debió en particular al hecho de "escuchar a la tradición que no se rinde ante el pasado sino que piensa en el presente."[31] Sin darse cuenta, Benjamin tenía en realidad más en común con el notable sentido de Heidegger para los ojos vivos y los huesos vivos que el mar había transformado en perlas y coral, y como tal podía ser salvado y llevado al presente sólo al realizar un acto violento en su contexto al interpretarlos con el "mortal impacto" de los nuevos pensamientos, de lo que lo hizo con las sutilidades dialécticas de sus amigos marxistas. Pues así como la última oración citada de un ensayo de Goethe parece escrita por Kafka, las siguientes palabras extraídas de una carta a Hofmannsthal de 1924 nos hace pensar en algunos de los ensayos de Heidegger escritos en la década del 40 o del 50: "La convicción que me guía en mis intentos literarios... [es] que cada verdad tiene su hogar,

[31] Véase Martin Heidegger: *Kants These Aber das Sein*, Frankfurt, 1962.

su palacio ancestral, en el lenguaje, que este palacio fue construido con el más antiguo *logoi* y que para una verdad así fundada las percepciones de las ciencias serán inferiores siempre y cuando sirvan aquí y allá en el área del lenguaje como nómades, en la convicción del carácter de signo de la lengua que produce la arbitrariedad irresponsable de su terminología" (*Briefe* I, 329). En el espíritu de los primeros trabajos de Benjamin sobre la filosofía del lenguaje, las palabras son "lo opuesto a toda comunicación dirigida hacia el exterior", así como la verdad es "la muerte de la intención". Cualquiera que busque la verdad prospera como el hombre en la fábula sobre el cuadro velado en Saïs: "esto no se debe a una misteriosa monstruosidad del contenido a ser revelado por la naturaleza de la verdad ante la cual hasta el fuego más puro de la búsqueda se está extinguiendo como si estuviera bajo el agua" (*Schriften* I, 131, 152).

Desde el ensayo de Goethe en adelante, las citas son el centro de cada uno de los trabajos de Benjamin. Este hecho distingue sus trabajos de los trabajos eruditos de todo tipo donde la función de las citas es la de verificar y documentar opiniones, donde pueden ser relegadas a las Notas. Este no es en absoluto el caso de Benjamin. Cuando trabajaba en su estudio sobre la tragedia alemana, se jactaba de una colección de "más de 600 citas ordenadas en forma clara y sistemática" (*Briefe* I, 339); al igual que los cuadernos de notas posteriores, esta colección no era una acumulación de extractos con la intención de facilitar la escritura del estudio sino que constituía el trabajo principal, con la escritura como algo secundario. El trabajo principal consistía en arrancar los fragmentos de su contexto y darles una nueva disposición de modo tal que se ilustraban unos a otros y probaban su *raison d'être* en total libertad. Era una especie de montaje surrealista. El ideal de Benjamin de producir un trabajo que consistía totalmente en citas, armadas con tanta maestría que podían prescindir del texto acompañante, puede parecernos en extremo extravagante y autodestructivo, pero no lo era, así como tampoco lo eran los experimentos surrealistas contemporáneos que surgían a partir de impulsos similares. Hasta el punto en que un texto acompañante del autor probaba ser inevitable, era cuestión de moldearlo en forma tal que preservara "la intención de dichas investigaciones", es decir, sondear las profundidades del

lenguaje y del pensamiento... "perforando en lugar de excavando" (*Briefe* I, 329), como para no arruinarlo todo con explicaciones que buscan proporcionar una conexión causal o sistemática. Al hacer esto, Benjamin era consciente de que este nuevo método de "perforación" daba por resultado el hecho de "forzar las percepciones cuya pedantería nada elegante es preferible a la costumbre actual y casi universal de falsificarlos"; para él también era claro que este método sería "la causa de ciertas oscuridades" (*Briefe* I, 330). Lo que más le importaba era evitar cualquier cosa que pudiera ser reminiscente de la empatía, como si un cierto tema de investigación tuviera un mensaje que se comunicaba a sí mismo o que podía ser comunicado con facilidad, para el lector o el espectador: "Ningún poema está escrito para el lector, ningún cuadro para el espectador, ninguna sinfonía para el oyente" ("La tarea del traductor").

Esta oración, escrita bastante tempranamente, podría servir como lema para toda la crítica literaria de Benjamin. No debe malinterpretarse como otra afrenta dadaísta a una audiencia que incluso entonces ya se había acostumbrado bastante a todo tipo de efectos caprichosos y "engaños". Aquí, Benjamin se ocupa de las cosas del pensamiento, en especial aquellas de naturaleza lingüística que, según él, "retienen su significado, tal vez su mejor significado, si no son aplicadas *a priori* exclusivamente al hombre. Por ejemplo, se podía hablar de una vida o un momento inolvidable aun si todos los hombres lo habían olvidado. Si la naturaleza de dicha vida o momento requería que no fuese olvidado, ese predicado no contendría una falsedad sino sólo un reclamo que los hombres no llevan a cabo, y tal vez también una referencia a un reino donde sí es llevado a cabo: el recuerdo de Dios" (ibídem). Más adelante, Benjamin abandonó estos antecedentes teológicos pero no la teoría y tampoco su método de perforación para obtener lo esencial en forma de citas, tal como se obtiene agua al perforar en una fuente oculta en las profundidades de la tierra. Este método es como el equivalente moderno de las invocaciones rituales, y los espíritus que ahora surgen son invariablemente esas esencias espirituales de un pasado que han sufrido la "transformación del mar" shakespeariana de vívidos ojos a perlas, de huesos vivos a coral. Para Benjamin, citar es nombrar, y nombrar en lugar de hablar, la palabra en lugar de la oración,

lleva la verdad a la luz. Tal como se puede leer en el prefacio del *Origen de la tragedia alemana*, Benjamin consideraba la verdad como un fenómeno exclusivamente acústico: "No Platón sino Adan", quien le dio a las cosas su nombre, era para él el "padre de la filosofía". De aquí que la tradición era la forma en que estas palabras que-daban-nombres eran transmitidas; este también era un fenómeno esencialmente acústico. Benjamin se sentía muy semejante a Kafka precisamente porque este último no tenía ninguna "visión profética" sino que escuchaba la tradición, y "aquel que escucha bien no ve" ("El libro de Max Brod sobre Kafka").

Estas son buenas razones de por qué el interés filosófico de Benjamin se concentró desde un principio en la filosofía del lenguaje, y de por qué por último el hecho de nombrar a través de las citas se convirtió para él en la única posibilidad y el único modo apropiado de tratar el pasado sin la ayuda de la tradición. Cualquier período para el cual su propio pasado se haya tornado tan cuestionable como para nosotros debe tropezar con el fenómeno del lenguaje, pues en él está contenido el pasado en forma imborrable, frustrando cualquier intento de querer librarse de él de una vez y para siempre. La *polis* griega seguirá existiendo en el fondo de nuestra existencia política, es decir, en el fondo del mar, siempre que sigamos usando la palabra "política". Esto es aquello que los semánticos, que con buenas razones atacan el lenguaje como el gran baluarte detrás del cual se esconde el pasado (su confusión, tal como dicen) no pueden entender. Y están en lo cierto: en el análisis final todos los problemas son problemas lingüísticos; simplemente no conocen las implicaciones de lo que están diciendo.

Sin embargo, Benjamin, que todavía no pudo haber leído a Wittgenstein, y menos aun a sus sucesores, sabía bastante sobre estas cosas, porque desde el principio el problema de la verdad se había presentado como "una revelación para él... que debe ser oída, es decir, que yace en la esfera metafísicamente acústica." Para él, el lenguaje no era en absoluto el don esencial del habla que distingue al hombre de otros seres vivos sino, por el contrario, "la esencia del mundo... de donde surge el lenguaje" (*Briefe* I, 197), que casualmente se acerca a la postura de Heidegger sobre que "el hombre puede hablar en tanto sea el orador." Hay en-

tonces un "lenguaje de la verdad, el depósito silencioso y sin tensiones de los secretos fundamentales que abarca todo pensamiénto" ("La tarea del traductor"), y este es "el verdadero lenguaje" cuya existencia suponemos sin pensar en cuanto traducimos de una lengua a otra. Esta es la razón por la que Benjamin sitúa en el centro de su ensayo "La tarea del traductor" la sorprendente cita de Mallarmé donde las lenguas orales en su diversidad y multiplicidad sofocan, en virtud de su tumulto estilo Babel, la *"immortelle parole"* que ni siquiera puede ser pensada, dado que "pensar es escribir sin implemento ni susurros, en silencio", y así impide que se oiga la voz de la verdad sobre la tierra con la fuerza de la evidencia material y tangible. Sean cuales fueren las revisiones teóricas que haya realizado posteriormente Benjamin en estas convicciones teológicas-metafísicas, su enfoque básico, decisivo para todos sus estudios literarios, permaneció inmutable: no investigar las funciones utilitarias o comunicativas de las creaciones lingüísticas sino comprenderlas en su forma cristalizada y por lo tanto fragmentaria como expresiones no-comunicativas y sin intención de la "esencia del mundo". ¿Qué otra cosa quiere decir que el hecho de que entendía el lenguaje como un fenómeno esencialmente poético? Y esto es precisamente lo que la última oración del aforismo de Mallarmé, que no cita, declara con inequívoca claridad: *"Seulement, sachons n'existerait pas les vers: lui, philosophiquement remunère le défaut des langues, complément supérieur"* (todo esto sería verdad si no existiera la poesía, el poema que filosóficamente convierte en bueno el defecto de los lenguajes, es su complemento superior).[32] Y esto no quiere decir otra cosa que aquello que mencioné anteriormente, es decir, que estamos tratando con algo que puede no ser único pero que es en extremo raro: el don de *pensar poéticamente.*

Y este pensamiento, alimentado por el presente, trabaja con los "fragmentos de pensamiento" que puede arrebatar al pasado y reunir sobre sí mismo. Al igual que un pescador de perlas que desciende hasta el fondo del mar, no para excavar el fondo y llevarlo a la luz sino para descubrir lo rico y lo extraño, las perlas y

[32] Para el aforismo de Mallarmé, véase: "Variations sur un sujet" con el subtítulo de: "Crise des vers", Pléiade, págs. 363-64.

el coral de las profundidades y llevarlos a la superficie, este pensamiento sondea en las profundidades del pasado, pero no para resucitarlo en la forma que era y contribuir a la renovación de las épocas extintas. Lo que guía este pensamiento es la convicción de que aunque vivir esté sujeto a la ruina del tiempo, el proceso de decadencia es al mismo tiempo un proceso de cristalización, que en las profundidades del mar, donde se hunde y se disuelve aquello que una vez tuvo vida, algunas cosas "sufren una transformación del mar" y sobreviven en nuevas formas cristalizadas que permanecen inmunes a los elementos, como si sólo esperaran al pescador de perlas que un día vendrá y las llevará al mundo de los vivos, como "fragmentos de pensamiento", como algo "rico y extraño" y tal vez también como un *urphänomene* eterno.

Bertolt Brecht
1898-1956

Esperas, sí,
tus libros te disculparán
te salvarán del infierno:
sin embargo,
sin parecer triste,
sin parecer, de ningún modo,
tener la culpa
(No lo necesita,
pues sabe muy bien
a lo que un amante del arte
como tú le presta atención),
Dios puede reducirte
el día del Juicio Final
a lágrimas de vergüenza,
al recitar de memoria
los poemas que habrías
escrito si tu vida
hubiese sido buena.

W. H. AUDEN

I

Cuando Bertolt Brecht buscó y encontró refugio en los Estados Unidos en 1941, viajó a Hollywood a "unirse a los vendedores" en "el mercado donde se compran mentiras", y dondequiera

que fuera sentía la frase: "Deletree su nombre".[1] Había sido famoso en los países de habla alemana desde principios de la década de 1920, y no le gustaba demasiado la idea de volver a ser pobre y desconocido otra vez. En 1947 fue citado ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas; apareció con un billete para Zurich en el bolsillo; le agradecieron ampliamente el hecho de ser tan "cooperativo" y abandonó el país. Pero cuando Brecht trató de instalarse en Alemania Occidental, las autoridades de la ocupación militar le negaron el permiso necesario.[2] Este hecho resultó ser bastante infortunado tanto para Alemania como para el mismo Brecht. En 1949, se estableció en Berlín Oriental, donde le dieron la dirección de un teatro y, por primera vez en su vida, una amplia oportunidad de observar de cerca la variedad comunista del dominio total. Murió en agosto de 1956.

[1] Casi todos los poemas de Brecht existen en varias versiones. A menos que lo especifique mis citas serán de las Obras Completas publicadas a fines de la década de 1950 por Suhrkamp en Alemania Occidental y la Aufbau-Verlag en Berlín Oriental. Las primeras dos citas pertenecen a "Hollywood" y "Sonett in der Emigration", *Gedichte* 1941-1947, vol. VI. Las primeras dos estrofas del "Soneto en la Emigración" son notables porque contienen una queja personal, algo muy raro en la poesía de Brecht.

Verjagt aus meinem Land muss ich nun sehn
Wie ich zu einem neuen Laden komme, einer Schenke
Wo ich verkaufen kann das, was ich denke.
Die alten Wege muss ich wieder gehn

Die glatt geschliffenen durch den Tritt der Hoffnungslosen!
Schon gehend, weiss ich jetzt noch nicht: wu wem?
Wohin ich komme hör'ich: Spell your name!
Ach, dieser "name" gehörte zu den grossen!

(Echado de mi país, ahora debo ver cómo abrir un nuevo negocio, algún lugar donde pueda vender lo que pienso. Debo emprender los viejos caminos, gastados por los pasos de los desesperados! Ya en mi camino, aún no sé hacia quién voy. Adonde llego oigo decir: ¡Deletree su nombre! Oh, este "nombre" fue uno de los grandes.)

[2] Martin Esslin, autor de *Brecht: El hombre y su obra*, Anchor Books, 1961, declaró recientemente que Brecht "podía haber regresado a Alemania cuando hubiese querido...; lo difícil en esa época era que los alemanes salieran de Alemania, pero no que entraran a ella". ("Brecht at Seventy", otoño de 1967.) Esto es un error; pero es cierto que Brecht "deseaba documentos no-alemanes para viajar, precisamente para mantener abierta su línea de retirada."

Desde la muerte de Brecht, su fama se extendió por toda Europa (incluso en Rusia) y también en los países de habla inglesa. Con la excepción de *Los siete pecados capitales del pequeño burgués*, una obra menor traducida por W. H. Auden y Chester Kallman (su excelente traducción de *El ascenso y la caída de la ciudad de Mahagonny* nunca fue publicada) y *Galileo*, traducida por Charles Laughton y el mismo Brecht, ninguna de sus obras teatrales y; lamentablemente, algunos de sus poemas aparecieron en una traducción inglesa digna de este gran poeta y dramaturgo; tampoco ninguna de sus obras (excepto *Galileo*, con Charles Laughton, que duró seis actuaciones en Nueva York a fines de la década de 1940, y tal vez *El círculo de tiza caucasiano* en el Lincoln Center en 1966) tuvo una producción digna en lengua inglesa. Una traducción adecuada, aunque no muy distinguida, del primer libro de poemas de Brecht (*Die Hauspostille*, que apareció en 1927) por Eric Bentley, con buenas notas de Hugo Schmidt, ha sido publicada por Grove Press bajo el título de *Manual de piedad*. Pero la fama tiene su propio "momentum" y a pesar de que a veces ha sido difícil entender por qué personas que no saben una palabra de alemán se excitan y entusiasman con Brecht en inglés, la excitación y el entusiasmo son bienvenidos, porque son bien merecidos. La fama también cubrió las circunstancias que hicieron que Brecht viajara a Berlín Oriental y esto también es recibido con beneplácito por cualquiera que recuerde la época en la que críticos de segunda clase y escritores de tercera podían denunciarlo con total impunidad.[3]

Sin embargo, la biografía política de Brecht, una especie de historia clínica de la incierta relación entre la poesía y la política, no es una cuestión ligera y, ahora que su fama es segura, puede haber llegado el momento de que sea posible plantear algunas preguntas sin ser malinterpretado. La adherencia doctrinaria y a menudo absurda a la ideología comunista como tal no debe ser

[3] Para evitar malentendidos, a Brecht no le fue mejor con los críticos literarios comunistas y lo que dijo sobre ellos en 1938 se aplica igualmente a los "anti-comunistas": "Lukács, Gabor, Jurella... son enemigos de la producción. La productividad hace que sospechen. Es incierto, impredecible. Nunca se sabe qué sucederá con la productividad. Y ellos mismos no quieren producir. Quieren jugar a ser *apparatchiks*, para tener control sobre los demás. Cada una de sus críticas contiene una amenaza." (Véase Walter Benjamin: "Gespräche mit Brecht", en *Versuche über Brecht*, Frankfurt, 1966.)

causa de gran preocupación. En un poema escrito en Norteamérica durante la guerra pero publicado sólo recientemente, el mismo Brecht define el único punto de importancia. Al dirigirse a sus colegas alemanes bajo el dominio de Hitler, dijo: "Estén alertas, ustedes que alaban a este hombre Hitler. Yo...sé que pronto morirá y que al morir, habrá sobrevivido a su fama. Pero aun si hizo de la tierra un lugar inadecuado para ser habitado al conquistarlo, ningún poema que lo adule puede perdurar. Es cierto, demasiado rápido muere el grito de dolor de continentes enteros como para ahogar el himno al atormentador. Es cierto, aquellos que alaban el ultraje, también tienen voces que suenan bien. Y sin embargo, la canción considerada más hermosa es la del cisne moribundo: pues éste canta sin temor."[4] Brecht tenía y no tenía razón al mismo tiempo; ningún poema alabando a Hitler o su guerra ha sobrevivido su muerte, porque ninguno de sus autores "tenía una voz que sonara bien". (El único poema alemán de la última guerra que perdurará es el poema de Brecht: "La cruzada de los niños de 1939", una balada escrita en el emotivo tono amargo y triste de las canciones populares que cuenta la historia de cincuenta y cinco huérfanos de guerra y un perro en Polonia que partieron hacia "*ein Land, wo Frieden war*" [un país donde hubiera paz] y no conocían el camino.) Sin embargo, la voz de Brecht suena lo suficientemente bien en las líneas que dirige a sus colegas poetas, y no se comprende muy bien por qué no las publicó, excepto por el hecho de que supiera que un simple cambio de nombre haría que el poema se volviera en su contra: ¿Qué sucedió con su oda a Stalin y su alabanza a los crímenes de Stalin, escritos y publicados mientras estaba en Berlín Oriental, pero compasivamente omitidos en la colección de sus obras completas? ¿No sabía lo que hacía? Oh, claro que sí: "Anoche, en un sueño, vi unos dedos que me apuntaban como si fuera un leproso. Estaban gastados y rotos. '¡Ustedes no saben!', les grité consciente de la culpa."[5]

[4] "Briefe über Gelesenes", *Gedichte*, vol.VI

[5] "Böesr Morgen", *Gedichte 1948-1956*, vol. VII. La alabanza de Brecht de Stalin ha sido cuidadosamente eliminada de estas *Obras Completas*. Los únicos rastros se encuentran en *Prosa*, vol. V, las notas *Me-ti* publicadas después de su muerte. (Véase nota 33). Allí alaba a Stalin como "el que es útil" y justifica sus crímenes (págs. 60 en adelante y 100 en adelante.) Inmediatamente después de

Hablar sobre poetas es una tarea incómoda; los poetas son para ser citados y no para hablar sobre ellos. Aquellos cuya especialidad es la literatura y entre los cuales encontramos a "los estudiosos de Brecht" han aprendido a sobreponerse a esta incomodidad, pero no soy uno de ellos. Sin embargo, la voz de los poetas nos concierne a todos, no sólo a los críticos y eruditos; nos concierne en nuestras vidas privadas y también en tanto que somos ciudadanos. No necesitamos tratar a los poetas *engagé* para sentirnos justificados al hablar de ellos desde un punto de vista político, como ciudadanos; sin embargo, para una persona no-literaria parece más fácil comprometerse a esta actividad si las actitudes y compromisos políticos han jugado un rol importante en la vida y la obra de un autor, como sucedió con Brecht.

Lo primero que hay que señalar es que los poetas no siempre han sido ciudadanos buenos y confiables; el mismo Platón, un gran poeta disfrazado de filósofo, no fue el primero en sentirse preocupado y molesto por los poetas. Siempre hubo problemas con ellos; siempre han mostrado una tendencia deplorable al mal comportamiento, y en nuestro siglo, su mala conducta ha sido a veces de mayor preocupación para los ciudadanos de lo que era anteriormente. Sólo necesitamos recordar el caso de Ezra Pound. El gobierno de los Estados Unidos decidió no llevarlo a juicio por traición durante la guerra porque podía apelar insanía, y un comité de poetas hizo, en cierta forma, lo que el gobierno decidió no hacer (lo juzgó) y el resultado fue un premio por haber escrito la mejor poesía de 1948. Los poetas lo honraron sin tener en cuenta su mala conducta o insanía. Ellos juzgaron al poeta; no les competía juzgar al ciudadano. Y como ellos mismos eran poetas, pudieron haber pensado en los términos de Goethe: "*Dichter sündgen nicht schwer*"; es decir, que los poetas no cargan un peso tan pesado de culpa cuando se comportan mal, no deben tomarse muy en serio sus pecados. Sin embargo, Goethe hacía referencia a una clase distinta de pecados, pecados ligeros, como Brecht cuando habla de cuando, en su irresistible deseo de decir las verdades menos esperadas (lo que en realidad era

---

su muerte, Brecht escribió que había sido "la encarnación de la esperanza" para los "oprimidos de cinco continentes" (*Sinn und Form*, vol. 2, 1953, pág.10). Compárese también el poema en *op.cit.*, II, 2, 1950, 128.

una de sus grandes virtudes) declara: "En mí tienen a un hombre en el que no pueden confiar",[6] sabiendo muy bien que aquello que las mujeres más deseaban en sus hombres era confiabilidad, aquello que los poetas menos pueden dar. No pueden darlo porque aquellos cuya tarea es elevarse deben esquivar la solemnidad. No pueden sentirse atados y, por lo tanto, no pueden tener tantas responsabilidades como los otros.

Y ahora resulta que Brecht sabía todo esto muy bien aunque nunca lo admitió públicamente. En una conversación en 1934 dijo que siempre había pensado "en un tribunal ante el cual podría ser interrogado. '¿Cómo es esto? ¿Lo dice en serio?' Entonces tendría que haber admitido: No soy del todo serio. Hay muchas cuestiones artísticas, cuestiones que conciernen al teatro, pienso en ser enteramente serio. Pero al haber respondido no a esta importante pregunta agregaría algo incluso más importante, y es que mi actitud es *legítima*". Para aclarar a qué se refería propuso lo siguiente: "Supongamos que leen una excelente novela política y luego se enteran de que su autor es Lenin; cambiarían su opinión sobre el libro y el autor en detrimento de ambos."[7] Pero hay pecados y pecados. Innegablemente, los pecados de Ezra Pound fueron mucho más serios; no fue sólo un caso de estupidez que sucumbió ante los ejercicios de Musolini en la oratoria. En sus maliciosos programas radiales, fue mucho mas allá de los peores discursos de Musolini, haciendo el trabajo de Hitler y probando ser una de los peores perseguidores de judíos entre los intelectuales a ambos lados del Atlántico. Era obvio que odiaba a los judíos desde antes de la guerra y los odió desde entonces, y este odio es su asunto privado y carece de importancia política. Otra cosa es anunciar este tipo de aversión al mundo en un momento en que son exterminados millones de judíos. Sin embargo, Pound podía alegar insanía y cometer impunemente cosas que Brecht, totalmente cuerdo y muy inteligente, nunca pudo cometer. Los pecados de Brecht fueron menores que los de Pound; sin embargo, pecó con mayor fuerza, porque sólo era un poeta y no un insano.

[6] "In mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen", en "Vom armen B.B.", el último poema de *Hauspostille,Gedichte* 1918-1929, vol.I.

[7] Walter Benjamin, *op.cit.*, págs. 118-119.

A pesar de la falta de solemnidad, confiabilidad y responsabilidad de los poetas, obviamente no pueden cometer impunemente cualquier cosa. Sin embargo, a nosotros, sus conciudadanos, nos resulta difícil saber dónde trazar la línea. Villon casi acabó en la horca y sin embargo sus canciones siguen alegrándonos el corazón, y lo honramos por eso. No hay forma más segura de ponerse en ridículo que la de trazar un código de comportamiento para poetas, a pesar de que varios hombres serios y respetables lo han hecho. Afortunadamente para nosotros y los poetas, no tenemos que afrontar este absurdo problema y tampoco tenemos que confiar en nuestras normas habituales de juicio. Un poeta debe ser juzgado por su poesía y, a pesar de que se le permiten muchas cosas, no es cierto que "aquellos que alaban el ultraje poseen voces que suenan bien". Por lo menos, no lo fue en el caso de Brecht; sus odas a Stalin, ese gran padre y asesino de pueblos, parecen haber sido fabricadas por el peor imitador que jamás haya tenido Brecht. Lo peor que puede sucederle a un poeta es que deje de ser poeta y eso es lo que le sucedió a Brecht en los últimos años de su vida. Pudo haber pensado que sus odas a Stalin no importaban. ¿No fueron escritas por temor y no creyó él siempre que casi todo se justifica frente a la violencia? Esta era la sabiduría de su "señor Keuner" quien, alrededor de 1930 era sin embargo un poco más fastidioso en la elección de sus medios que su autor veinte años después. En épocas de oscuridad, tal como relata una de las historias, apareció un agente de los gobernantes en la casa de un hombre que "había aprendido a decir no". El agente reclamó la casa y la comida del hombre como propias y le preguntó: "¿Me servirá usted?" El hombre lo ayudó a acostarse, lo cubrió con una manta, vigiló su sueño y lo obedeció durante siete años. Pero jamás pronunció una sola palabra. Después de siete años, el agente había engordado de tanto comer, dormir y dar órdenes y murió. El hombre lo envolvió en la manta roída y lo arrojó fuera de la casa, lavó la cama, pintó las paredes, respiró aliviado y respondió: "No".[8] ¿Había olvidado Brecht la sabiduría de Keuner al no decir "sí"? De cualquier manera, lo que aquí nos interesa es el triste hecho de que los pocos poemas de sus últimos años, publicados después de su muerte, son débi-

[8] En : "Geschichten vom Herrn Keuner", *Versuche* 1-3, Berlín, 1930

les y sin fuerza. Las excepciones son menores. Está la ocurrencia tan citada después de la rebelión de los trabajadores de 1953: "Después de la rebelión del 17 de junio... podía leerse que la gente había perdido la confianza del gobierno y sólo podía volver a ganarla al redoblar sus esfuerzos de trabajo. ¿No sería más simple para el gobierno disolver el pueblo y elegir a otro?"[9] Hay varios versos emotivos en poemas de amor y rimas infantiles. Y lo más importante, hay alabanzas a la vaguedad, de las cuales las mejores parecen una variación semiconsciente de la famosa "Ohne Warum" del Angelus Silesius. ("La rosa es sin motivo; florece porque florece,/ no le importa de sí misma, no pregunta si es vista.")[10] Brecht escribe:

Ach, wie sollen wir die kleine Rose buchen?
Plötzlich dunkelrot und jung und nah?
Ach, wir kamen nicht, sie zu besuchen
Aber als wir kamen, war sie da.

Eh, sie da war, ward sie nicht erwartet.
Als sie da war, ward sie kaum geglaubt.
Ach, zum Ziele kam, was nie gestartet.
Aber war es so nicht überkaupt?[11]

El hecho de que Brecht pudiera escribir estos versos indica un cambio decisivo e inesperado en el ánimo del poeta; sólo su primera poesía en el *Manual de la piedad* muestra la misma libertad de propósitos mundanos, y en lugar del temprano tono de júbilo o desafío hay una peculiar calma de maravilla y gratitud. El único producto perfecto de estos últimos años, que consistía en sólo dos estrofas de cuatro líneas, es una variación de una rima infantil alemana, y por lo tanto, intraducible.[12]

[9] *Gedichte*, vol. VII, titulado "Die Lösung."

[10] Angelus Silesius: *Cherubinischer Wandersmann*, 1657, Libro I, 289, en *Werke*, München, 1949, vol. III.

[11] "¿Cómo podemos explicar la pequeña rosa? ¿De repente rojo oscura, joven y cercana? Oh, no vinimos a verla a ella, pero cuando llegamos ella estaba allí.

"Antes de existir, no se la esperaba; cuando apareció fue difícil creer en ella. Oh, algo llegó que nunca había sido empezado. ¿Pero no es así como siempre ha sido?" En *Gedichte*, vol.VII.

[12] *Ibídem*, 84.

Sieben Rosen hat der Strauch
Sechs gehör'n dem Wind
Aber eine bleibt, dass auch
Ich noch eine find.

Sieben Male ruf ich dich
Sechsmal bleibe fort
Doch beim siebten Mal, versprich
Komme auf ein Wort.

Todo indicaba que el poeta había encontrado una nueva voz, tal vez "la canción del cisne moribundo que es considerada la más hermosa", pero cuando llegó el momento de que la voz fuese oída, parecía haber perdido su fuerza. Este es el único signo objetivo y por lo tanto indiscutible que poseemos de que ha traspasado los límites bastante amplios fijados para los poetas, que había cruzado la línea que marcaba aquello que le estaba permitido. Lamentablemente, no se pueden detectar estos límites desde afuerza, y ni siquiera se pueden imaginar. Son como pequeñas colinas, invisibles para el ojo desnudo, y una vez que un hombre las ha cruzado (o ni siquiera cruzado sino sólo tropezado con ellas) se convierten de repente en paredes. No se puede rastrear los pasos; haga lo que haga, se encuentra con la espalda contra la pared. E incluso ahora, *après coup*, es difícil definir la causa; nuestra única evidencia de que fue dado el paso la proporciona la poesía, y todo lo que nos dice es el momento cuando sucedió, cuando lo alcanzó el castigo. Pues el único castigo significativo que puede sufrir un poeta, aparte de la muerte, es la repentina pérdida de aquello que a través de la historia humana ha aparecido como un don divino.

Para Brecht la pérdida vino más adelante y por lo tanto puede enseñarnos una lección sobre la gran tolerancia de la que gozan aquellos que viven bajo las leyes de Apolo. No sucedió cuando se convirtió en comunista; ser comunista en la Europa de la década de 1920, e incluso a principio de los años treinta (por lo menos para la gente que no estaba muy al tanto de las cosas y no podía saber hasta qué punto Stalin había cambiado el Partido y lo había convertido en un movimiento totalitario, listo a cometer cualquier crimen y cualquier traición, incluso la traición de la revolución), no era un pecado sino simplemente un error. Sin em-

bargo, tampoco sucedió cuando Brecht no logró romper con el partido durante los Juicios de Moscú, donde algunos de sus amigos formaban parte de los acusados, o durante la guerra civil española, cuando debió de haber sabido que los rusos hicieron todo lo posible en detrimento de la República Española, usando las desgracias de los españoles para vengarse de los antiestalinistas dentro y fuera del partido. (En 1938 dijo: "En realidad, allí no tengo amigos [en Moscú]; y la gente de Moscú tampoco tiene amigos, como los muertos."[13]) Y tampoco cuando, en la época del pacto entre Hitler y Stalin, Brecht no pudo dar su opinión y, mucho menos, romper sus relaciones con el partido; por el contrario, los años que pasó en el exilio, primero en la ciudad danesa de Svendborg y luego en Santa Mónica, fueron los mejores años de su vida desde el punto de vista creativo, comparable en productividad sólo con su juventud, cuando todavía no estaba influenciado por la ideología y no se había sometido a ninguna disciplina política. Por fin llegó cuando se instaló en Berlín Oriental, donde pudo ver, día tras día, lo que significaba para la gente vivir bajo un régimen comunista.

No es que hubiese deseado establecerse allí; desde diciembre de 1947, hasta el otoño de 1949, había aguardado en Zurich el permiso para establecerse en Munich,[14] y sólo cuando tuvo que renunciar a toda esperanza de obtenerlo decidió regresar a casa lo mejor que podía, bien provisto contra cualquier circunstancia con un pasaporte checo que pronto cambió por uno austríaco, una cuenta bancaria en suiza y un editor de Alemania Occidental. Hasta ese lamentable momento, había tenido sumo cuidado en no establecer un contacto demasiado íntimo con sus amigos del Este. En 1933, cuando varios de sus amigos creyeron tontamente que hallarían asilo en la Rusia Soviética, él viajó a Dinamarca y cuando abandonó Europa a principios de la guerra, a

[13] Benjamin, *op.cit.*, 133.

[14] Esslin, *op.cit.*, señala que "en la versión oficial de Alemania Oriental, el regreso de Brecht a Berlín Oriental data por lo general de octubre de 1948; en esa época, Brecht visitó Berlín Oriental, pero regresó a Zurich" y sólo "a fines de 1949, Brecht aceptó ir a Berlín Oriental". En octubre de ese año, escribió: "No tengo ninguna función u obligación oficial de ningún tipo en Berlín Oriental y no recibo salario alguno."

pesar de que vino a Norteamérica vía Vladivostok, casi no se detuvo en Moscú, y ni siquiera jamás consideró a Rusia (esta era la época del pacto entre Hitler y Stalin) como un posible lugar de refugio. Aparte del hecho de que nunca halló favores en el Partido Comunista Ruso (desde el principio hasta el fin era apreciado sólo por audiencias libres en los países occidentales) debió de haber presentido que la distancia poética que había podido mantener de la política comunista aun cuando estaba profundamente comprometido con la "causa" (parece que nunca fue miembro del Partido) no soportaría el ataque de la realidad soviética, así como no soportó el ataque menos horrible de la realidad de la Alemania de Ulbricht. El elemento de travesura, tan importante en su trabajo, no podía sobrevivir próximo a los horrores con los que solía jugar. Después de todo, una cosa es decirles a los amigos y conocidos cuando están en desacuerdo con uno: "También te fusilaremos, cuando asumamos el poder", y otra vivir donde les suceden cosas peores que el ser fusilados a aquellos que están en desacuerdo con los que tienen el poder. A Brecht no lo molestaron, ni siquiera en los años anteriores a la muerte de Stalin. Pero como no era ningún tonto, debió de darse cuenta de que su seguridad personal dependía del hecho de que Berlín Oriental era un lugar excepcional, la vidriera del Este durante la década de 1950 y en desesperada competencia con la ciudad del sector occidental, a sólo un par de paradas de subterráneo de distancia. En esta competencia, el Conjunto Berliner (la compañía de teatro que Brecht, bajo la protección del gobierno de Alemania Oriental, formó, encabezó, escribió para y dirigió) fue, y lo ha seguido siendo hasta el momento, el mayor bien del régimen de Alemania Oriental, así como también es el único logro cultural sorprendente de la Alemania de posguerra. Por lo tanto, durante siete años, Brecht vivió y trabajó en paz bajo los ojos (de hecho, bajo la protección) de los observadores occidentales, pero ahora en un contacto mucho más íntimo con un estado totalitario como nunca antes en su vida, viendo el sufrimiento de su propio pueblo con sus propios ojos. Y la consecuencia de ello es que durante esos años no produjo ni una obra y ni siquiera un gran poema, así como tampoco terminó el *Salzburger Totentanz*, que había comenzado en Zurich y que (al juzgar por los fragmentos, que sólo conozco a través de la traducción al inglés

de Eric Bentley) podía haberse convertido en una de sus grandes obras teatrales.[15] Brecht sabía que no podía escribir en Alemania Oriental. Poco antes de su muerte, se dice que compró una casa en Dinamarca y que también tenía pensado mudarse a Suiza.[16] Nadie había estado más ansioso por ir a su casa: "No claves ningún clavo en la pared, arroja la chaqueta sobre la silla... ¿Por qué abres la gramática extranjera? Las noticias que te llaman a casa están escritas en lenguaje familiar", y lo único que planeaba cuando yacía en su lecho de muerte era el exilio.

Así, lado a lado con el gran poeta y dramaturgo también está el caso de Bertolt Brecht. Y este caso importa a todos los ciudadanos que desean compartir su mundo con los poetas. No puede ser dejado a los departamentos de literatura sino que es también interés de los científicos políticos. El mal comportamiento crónico de los poetas y los artistas ha sido un problema político, y a veces incluso moral, desde la antigüedad. En la siguiente discusión de este caso, me limitaré a las dos suposiciones que he mencionado. La primera, a pesar de que en general Goethe estaba en lo cierto y que a los poetas se les permite más que a los simples mortales, los poetas también pueden pecar tan gravemente que deben cargar con todo el peso de la culpa y la responsabilidad. Y la segunda, la única forma de determinar sin equivocarse la grandeza de sus pecados es escuchar su poesía, lo que significa, supongo, que la facultad de escribir un buen verso no depende enteramente del poeta sino que necesita ayuda, que se le da la facultad y que él puede perderla.

II

Para comenzar, debo mencionar algunas circunstancias biográficas. No necesitamos inmiscuirnos en la vida personal de Brecht, sobre la que era más reticente y menos deseoso de compartir que cualquier otro autor del siglo XX (y esta reticencia, tal

[15] En: *The Jewish Wife and Other Short Plays*, Evergreen Paperbacks.

[16] Véase la monografía de Marianne Kesting: *Bertolt Brecht*, Hamburgo, 1959, 155.

como veremos, era una de sus virtudes, de las cuales tenía muchas), pero debemos seguir los pocos indicios exquisitos de sus poemas. Brecht, nacido en 1898, pertenecía a lo que podría llamarse la primera de las tres generaciones perdidas. Los hombres de su generación cuya iniciación en el mundo habían sido las trincheras y campos de batalla de la Primera Guerra Mundial inventaron o adoptaron el término porque sentían que no eran capaces de vivir vidas normales; la normalidad era una traición a toda la experiencia del horror, y la camaradería en medio del horror, eso los había convertido en hombres y, en lugar de traicionar aquello que les era más propio, preferían perderse, perderse para sí mismos y para el mundo. Esta actitud, común a los veteranos de guerra de todos los países, se convirtió en una especie de clima de opinión cuando ocurrió que les sucedieron dos "generaciones perdidas" más: la primera, nacida unos diez años después, en la primera década del siglo, aprendió, a través de las impresionantes lecciones de la inflación, el desempleo en masa y la inquietud revolucionaria, la inestabilidad de todo aquello que había quedado intacto en Europa después de casi más de cuatro años de lucha; la siguiente, nacida nuevamente diez años después, en la segunda década del siglo, tuvo la elección de ser iniciada al mundo por los campos de concentración nazis, la Guerra Civil Española o los Juicios de Moscú. Estos tres grupos nacidos entre 1890 y 1920 tenían edades relativamente cercanas como para formar un solo grupo durante la Segunda Guerra Mundial, ya sea como soldados o como refugiados y exiliados, como miembros de los movimientos de resistencia o como reclusos en los campos de concentración y exterminio, o como civiles bajo una lluvia de bombas, sobrevivientes de ciudades de las que Brecht, décadas antes, había dicho en un poema:

Hemos estado viviendo una generación ligera,
en casas que se consideraban indestructibles.
(Los edificios delgaduchos de la Isla de Manhattan y
las finas antenas
que divierten al Océano Atlántico fueron construidos
por nosotros.)

De estas ciudades quedará aquello que sopla entre ellas, el viento.
La casa alegra al invitado a cenar. La limpia.

Sabemos que sólo somos temporarios y que después de
nosotros
No vendrá nada de lo que valga la pena hablar.

Este, en "On Poor B.B." del *Manual de la Piedad*, es el único poema dedicado al tema de las generaciones perdidas. El título es irónico; en las últimas líneas dice que "en los terremotos que vendrán espero no dejar que mi cigarro salga con amargura", y en cierta forma, esto es característico de toda su actitud, es como si diera vuelta los cuadros: Lo que se ha perdido no es sólo esta raza de hombres carente de peso sino el mundo que debía albergarlos. Como Brecht nunca pensó en términos de autocompasión (ni siquiera en el más alto nivel), era una figura bastante solitaria entre sus contemporáneos. Cuando ellos se llamaban perdidos a sí mismos, consideraban tanto a sí mismos como a la época con los ojos del siglo XIX; no tuvieron lo que Friedrich Hebbel una vez llamó "*die ruhige reine Entwicklung*", el desarrollo puro y tranquilo de todas sus facultades, y reaccionaban con amargura. Resentían el hecho de que el mundo no les ofreciera refugio y la seguridad de desarrollarse como individuos, y comenzaron a producir un tipo de literatura curiosa, en su mayoría novelas donde nada parece de interés excepto la deformación psicológica, la tortura social, la frustración personal y la desilusión general. Esto no es nihilismo; de hecho, llamar a estos autores nihilistas sería ofrecerles un cumplido que no merecen. No profundizaban lo suficiente (estaban demasiado preocupados consigo mismos) como para ver las verdaderas cuestiones; lo recordaban y olvidaban lo que importaba. Hay dos versos casi indiferentes en otro de los poemas del *Manual de la piedad* donde Brecht explica lo que pensaba sobre esta cuestión de cómo llegar a un acuerdo con la propia juventud:

Hat er sein ganze Jugend, nur nicht ihre Träume vergessen
Lange das Dach, nie den Himmel, der drüber war.[17]

[17] "Olvidada toda su juventud pero no sus sueños, olvidado ya hace tiempo el techo, pero no el cielo encima de él". Véase: "Ballade von den Abenteuern", *Gedichte*, I, 79.

El hecho de que Brecht nunca sintiera pena por sí mismo (casi nunca se interesaba en sí mismo) fue una de sus grandes virtudes, pero la virtud estaba arraigada en otra cosa, que era un don y, al igual que todos los dones de ese tipo, era por una parte una bendición y por otra, una maldición. Habla sobre ello en el único poema estrictamente personal que escribió y a pesar de que data de la época del *Manual de la piedad*, nunca llegó a publicarlo; no quería ser conocido. El poema, que es uno de sus mejores trabajos, se titula: "Der Herr der Fische"[18], es decir, el dueño y señor del mundo de los peces, la tierra del silencio. Cuenta cómo este señor llega a la tierra de los hombres, de los pescadores, que se levantan y se sumergen con la regularidad de la luna, un extraño y un amigo para todos (*allen unbekannt und allen nah*) y cómo se sienta con ellos y no puede recordar sus nombres pero se interesa en sus actividades, en el precio de las redes y en la ganancia del pescado, en sus mujeres y sus trucos para engañar al recaudador de impuestos.

Sprach er so von ihren Angelegenheiten
Fragten sie ihn auch: Wie stehn denn deine?
Und er blickte lächelnd um nach allen Seiten
Sagte zögernd: Habe keine.

Por un tiempo, todo va bien. "Cuando le preguntan '¿Y cómo van sus propios asuntos?' él responde dudoso: No tengo ninguno.'" Hasta que llega el día en que insisten.

Eines Tages wird ihn einer fragen:
Sag, was ist es, was dich zu uns führt?
Eilig wird er aufstehn; denn er spürt:
Jetzt ist ihre Stimmung umgeschlagen.[19]

Y él sabe por qué ha cambiado su humor; él no tiene nada que ofrecer y a pesar de que fue bien recibido cuando llegó, nunca fue invitado pues lo único que hacía era enriquecer su charla diaria.

[18] *Ibídem*, 42.

[19] Un día alguno de ellos le preguntará, '¿Y por qué viene a nosotros?' Se levantará apresurado, sabiendo que su humor ha cambiado."

So, auf Hin- und Widerreden
Hat mit ihnen er verkehrt
Immer kam er ungebeten
Doch sein Essen wart er wert.

Cuando quieran más de él, "se retirará, amablemente, como un sirviente. Nada quedará de él, ninguna sombra, ningún rastro. Pero es con su consentimiento y su permiso que otra persona, más rica que él, toma su lugar. Es verdad que no impide a nadie hablar cuando él se calla."

Höflich wird, der nichts zu bieten hatte
Aus der Tür gehn: ein entlassner Knecht.
Und es bleibt von ihm kein kleinster Schatte
Keine Höhlung in des Stuhls Geflecht.

Sondern er gestattet, dass auf seinem
Platz ein anderer sich reicher zeigt.
Wirklich er verwehrt es keinem
Dort zu reden, wo er schweigt.

Este autorretrato, el retrato de Brecht del poeta joven (pues esto es en realidad), presentando al poeta en todo su carácter remoto, su mezcla de orgullo y humildad, "un extraño y un amigo para todos", de ahí que sea bienvenido y rechazado al mismo tiempo, sólo bueno para "*Hin- und Widerreden*" ("charla y contracharla"), inútil para la vida diaria, silencioso sobre sí mismo, como si no hubiera nada de qué hablar, curioso y necesitado de cada trozo de realidad que pueda captar, nos da por lo menos un indicio de las enormes dificultades que el joven Brecht debió de haber tenido al tratar de sentirse cómodo en el mundo de sus contemporáneos. (Existe otra declaración sobre sí mismo, una especie de poema en prosa de un período posterior: "Crecí como el hijo de gente rica. Mis padres me colocaron un collar alrededor del cuello, me educaron en el hábito de ser servido, y me enseñaron el arte de impartir órdenes. Pero cuando crecí y miré a mi alrededor, no me gustó la gente de mi clase, ni tampoco impartir órdenes y ser servido. Y abandoné mi clase y busqué la compañía de las personas pobres."[20] Quizás esto sea bastante

[20] "Verjagt mit gutem Grund", en *Hundert Gedichte*, Berlín, 1951.

cierto aunque parezca un programa. No es un autorretrato sino una manera elegante de hablar sobre sí mismo.) Debemos reconocer que sólo podemos adivinar quién fue de esta forma sumamente personal a través de algunas líneas de los primeros poemas. Sin embargo, había ciertos aspectos de su comportamiento posterior que estos tempranos versos pueden ayudarnos a comprender.

En primer lugar, y desde el principio, estaba la extraña inclinación de Brecht por el anonimato y una extraordinaria aversión a cualquier tipo de agitación: a la postura de la torre de marfil pero también a la más irritante mala fe de los "profetas del pueblo", o las "voces" de la Historia y a cualquier otra cosa que "la venta de valores" ("*der Ausverkauf der Werte*" era una especie de slogan de la época) de la década de 1920 ofreciera a sus clientes. Pero había algo más que el disgusto natural de un hombre muy inteligente y cultivado por los malos modales intelectuales de sus alrededores. Brecht deseaba apasionadamente ser (o al menos, ser considerado) un hombre corriente, no quería ser marcado como diferente por poseer dones especiales sino ser igual a todos los demás. Y es obvio que estas dos disposiciones personales íntimamente relacionadas (hacia el anonimato y lo ordinario) estaban desarrolladas con total plenitud antes de que las adoptara como pose. Lo predisponían hacia dos actitudes al parecer opuestas que luego jugaron un papel importante en su trabajo: su peligrosa predilección por el trabajo ilegal que requiere que uno borre sus huellas, oculte su rostro, olvide su identidad, pierda su nombre, "habla pero esconde al orador, conquista pero esconde al conquistador, muere pero esconde la muerte"[21]; cuando era muy joven, mucho antes de pensar en cualquier "Alabanza al trabajo ilegal"[22] había escrito un poema sobre su hermano fallecido, que había "muerto en secreto y se había desintegrado en poco tiempo porque pensaba que nadie lo veía",[23] y su extraña insistencia en rodearse de los llamados "colaboradores" de

[21] "Aus einem Lesebuch für Städtebewohner" (1930), en *Gedichte*, vol. I.

[22] En *Gedichte*, 1930-33, vol. III.

[23] El poema "Meines Bruders Tod", ciertamente escrito antes de 1920, en *Gedichte* 1913-1929, vol. II.

nivel mediocre como si gritara una y otra vez: Todos pueden hacer lo que yo hago; todo es cuestión de aprender, y no se necesita ningún don especial. En un muy temprano "Epistle on Suicide", publicado después de su muerte, discute las razones que uno debería dar por la actuación, que no deberían ser las razones verdaderas, porque parecerían demasiado "grandes": "De cualquier modo, no debería parecer como si uno tuviese una opinión muy alta de sí mismo."[24] Y si llevaba esta actitud hasta extremos absurdos (una absurda sobreestimación del aparato ilegal del Partido Comunista, requerimientos absurdos a sus "colaboradores" para aprender aquello que estaba más allá del aprendizaje) debe admitirse que el medio literario e intelectual de la década de 1920 en Alemania ofrecía una tentación para pinchar la pomposidad que, aun sin la especial disposición de Brecht, era difícil de resistir. Los versos burlones sobre el comportamiento de sus colegas poetas en *La ópera de tres peniques* dio justo en el clavo:

Ich selber könnte mich durchaus begreifen
Wenn ich mich lieber gross und einsam sähe
Doch sah ich solche Leute aus der Nähe
Da sagt ich mir: Das musst du dir verkneifen.[25]

Hay otro poema donde Brecht habla en forma explícita sobre sí mismo que tal vez sea el más famoso. Pertenece a "Svendborger Gedichte", una secuencia de poemas escritos durante su exilio en Dinamarca en la década de 1930 y se titula: "A aquellos nacidos después de nosotros".[26] Como en el anterior "Sobre el pobre B.B." hace hincapié sobre las catástrofes de la época en el mundo y sobre la necesidad de estoicismo con respecto a todo aquello que le sucede a uno. Pero ahora que han llegado "los terremotos por venir", han desaparecido todas las alusiones biográficas. ("Sobre el Pobre B.B." comienza y termina con la ver-

[24] El "Epistel über den Selbstmord", *ibídem.*

[25] "Yo también podría entenderme bastante bien si prefiriera parecer grande y solitario; pero pude ver esta clase de gente de cerca y me dije: Esto no es para ti."

[26] Todo el ciclo, incluyendo "An die Nachgeborenen" en *Gedichte* 1934-1941, vol. IV.

dadera historia de su origen: "Yo, Bertolt Brecht, vengo de la selva negra. Mi madre me llevó a la ciudad cuando todavía estaba en su vientre. Y el frío de la selva me acompañará hasta el día de mi muerte." Su madre era de la Selva Negra, y sabemos por algunos poemas póstumos sobre la muerte de ella que eran muy allegados.[27]) Es el poema sobre aquellos que viven "en épocas de oscuridad", y sus principales versos dicen lo siguiente:

> Llegué a las ciudades en épocas de desorden, cuando reinaba el hambre. Entre los hombres, llegué en el momento del cataclismo y me rebelé con ellos. Así era la época que me tocó vivir.
> Comía entre batallas, dormía entre asesinos, era indiferente en el amor y miraba la naturaleza sin paciencia. Así era la época que me tocó vivir.
> Cuando vivía, la calle llevaba a la confusión. El discurso me traicionó ante el asesino. Poco podía hacer. Los gobernantes estaban más seguros sin mí, eso creía. Así era la época que me tocó vivir.
> ...Tú que emergerás del diluvio donde nos ahogamos recuerda al hablar de nuestras debilidades la época oscura a la cual escapaste.
> ...Lamentablemente, nosotros que queríamos preparar el campo para la amabilidad, no podíamos ser amables.
> ...Recuérdanos con clemencia.

Sí, hagámoslo, recordémoslo con clemencia, aunque sólo sea por el hecho de que lo impresionaban más las catástrofes de la época en el mundo que cualquier cosa que le concerniera. Y no olvidemos que el éxito nunca le dio la espalda. El sabía que "wenn mein Glück aussetzt, bien ich verloren" ("cuando la suerte me abandone, estaré perdido"). Y su orgullo era apoyarse más en su suerte que en sus dones, creerse más bien afortunado que extraordinario. En un poema escrito unos cuantos años después, durante la guerra, cuando contaba sus pérdidas en términos de los amigos que habían muerto (para mencionar sólo a aquellos que él mismo nombra: Margarete Steffin, "una maestrita de la clase trabajadora", a quien había amado y quien se había unido a él en Dinamarca; Walter Benjamin, el crítico literario más importante de Alemania entre las dos guerras quien, "can-

[27] Véase los dos poemas: "Von meiner Mutter" y "Meiner Mutter", en *Gedichte*, vol. II.

sado de ser perseguido", se había suicidado, y Karl Koch[28]) explicó para sí mismo lo que había sido implícito en otro poema anterior: "Sé, por supuesto, que sólo gracias a la suerte sobreviví a tantos amigos. Pero hoy, en un sueño, oí que estos amigos decían de mí 'Sobreviven los más fuertes'. Y me odié por eso."[29] Esta parece ser la única vez en que se vio quebrantada la confianza en sí mismo; él se comparaba con otros y la confianza en uno mismo se basa en el hecho de negarse a ese tipo de comparaciones, ya sea para mejor o para peor.

De modo que Brecht también, en cierto sentido, se sentía perdido: no debido a que sus talentos individuales no habían madurado como debían o podían o porque el mundo lo hubiese lastimado sino porque la tarea era demasiado grande. Por ello, cuando siente que el diluvio avanza, no mira hacia atrás con nostalgia, como nadie lo hace con mayor hermosura que Rilke en su último trabajo, sino que apela a aquellos que emergerán de él, y esta apelación al futuro —a la posteridad— no tiene nada que ver con el "progreso". Aquello que lo alejaba era que se daba cuenta de lo ridículo que sería medir el torrente de los hechos con la vara de las aspiraciones individuales; igualar, por ejemplo, la catástrofe mundial de desempleo con el deseo de seguir una carrera y con reflexiones sobre el propio éxito o fracaso, o confrontar la catástrofe de la guerra con el ideal de una personalidad bien formada, o ir al exilio, tal como lo hicieron muchos de sus colegas, con quejas sobre la fama perdida o la vida interrumpida. No queda un dejo de sentimentalismo en la hermosa y precisa definición de Brecht de un refugiado: "*Ein Bote des Unglücks*" ("un mensajero de malas noticias").[30] El mensaje del mensajero no le concierne. Los refugiados no sólo llevaban sus desgracias de una tierra a otra, de un continente a otro ("cambiando de país con más frecuencia que de zapatos") sino la gran desgracia del mundo entero. Si la mayoría se sentía inclinada a olvidar su mensaje incluso antes de saber que nadie ama al portador de malas noticias, ¿no ha sido éste siempre el problema de los mensajeros?

[28] "Die Verlustliste", en *Gedichte*, vol.VI.

[29] "Ich, der Uberlebende", *ibídem*.

[30] En "Die Landschaft des Exils", en *Gedichte*, vol.VI.

Esta frase ingeniosa, más que ingeniosa: "mensajeros de malas noticias" para referirse a refugiados y exiliados puede ilustrar la gran inteligencia poética de Brecht, ese don supremo de condensación que es requisito indispensable de toda poesía. He aquí otras instancias de su engañosa y muy condensada forma de pensar. En un poema sobre la vergüenza de ser alemán, escrito en 1933:

Hörend die Reden, die aus deinem Hause drignen, lacht man
Aber wer dich sieht, der greift nach dem Messer.[31]

O en un manifiesto contra la guerra dirigido a todos los artistas y escritores alemanes de Oriente y Occidente a principios de la década de 1950: "La Gran Cartago dirigió tres guerras. Seguía siendo una gran potencia después de la primera guerra, todavía habitable despues de la segunda. Inescrutable, después de la tercera."[32] Capta toda la atmósfera de los años treinta y cincuenta, respectivamente, en dos simples oraciones. Y la misma maña reaparece, tal vez con más fuerza, en la siguiente historia que apareció hace unos años en una revista de Nueva York. Brecht se hallaba en Norteamérica cuando se llevaron a cabo los Juicios de Moscú y, según nos cuentan, visitó a un hombre que seguía siendo de izquierda pero que era un antiestalinista violento y estaba muy comprometido en los contra-juicios bajo el auspicio de Trotsky. La conversación giró en torno de la manifiesta inocencia de los acusados de Moscú, y Brecht, después de un largo silencio, dijo: "Cuanto más inocentes son, más merecen morir." La oración parece horrible. ¿Pero qué quiso decir en realidad? ¿Más inocentes de qué? De aquello que se los acusaba, claro. ¿Y de qué se los acusaba? De conspirar contra Stalin. Por lo tanto, precisamente porque no habían conspirado contra Stalin, y eran inocentes del "crimen", había justicia en la injusticia. ¿No había sido el deber de la "vieja guardia" impedir que un hombre, Stalin, convirtiera la revolución en un crimen gigantesco? Inútil es decir que el anfitrión de Brecht no lo entendió; se sintió ofendido

[31] De: "Deutschland", *Gedichte*, vol.III. "Al oír los discursos que suenan en tu casa, todo el mundo ríe. Pero el que te ve va en busca de su cuchillo."

[32] Véase M.Kesting, *op.cit.*, 139.

y le pidió a su invitado que abandonara la casa. Y así se perdió una de esas raras ocasiones en las que Brecht habló en contra de Stalin, aunque lo hiciera a su propio modo, burlón y precavido. Creo que Brecht debió de respirar aliviado cuando salió a la calle: su suerte no lo había abandonado.[33]

III

Este era entonces el hombre: dotado de una inteligencia penetrante, no teórica y no contemplativa que llegaba hasta el corazón del asunto, silencioso y nada deseoso de mostrarse a sí mismo, remoto y tal vez también tímido, no muy interesado en sí mismo pero increíblemente curioso (de hecho, el "Brecht sediento de conocimientos", tal como se denomina a sí mismo en "Solomon Song" de *La ópera de tres peniques*) y, primero y más importante, un poeta, es decir, alguien que debe decir lo indecible, que no debe permanecer en silencio cuando todos callan y que por lo tanto debe cuidarse de no hablar demasiado de las cosas sobre las que todos hablan. Cuando estalló la Primera Guerra Mundial tenía dieciséis años y fue llamado en el último año como asistente médico, de modo que al principio, el mundo fue para él un escenario de una lucha sin sentido y el discurso aparecía disfrazado de ampulosas declamaciones. (Su temprana "Leyenda de un soldado muerto" —un soldado que una comisión militar de médicos despierta de su tumba y es declarado apto pa-

[33] Véase Sidney Hook: "A Recollection of Bertholt Brecht", en *The New Leader*, 10 de octubre de 1960. Según Benjamin (*op.cit.*, pág.131), Brecht estaba bien informado sobre todo lo que Trotsky escribió durante la década de 1930; dijo que estos escritos probaban la existencia de una sospecha justificada que requería un punto de vista escéptico de los desarrollos rusos. Si la sospecha probaba ser cierta uno debería volcarse en contra del régimen ruso *en público*, pero, "afortunada o desafortunadamente, como gusten" la sospecha todavía no era una certeza. Un interesante registro de los desesperados intentos de Brecht por llegar a un acuerdo con el gobierno de Stalin puede hallarse en un viejo volumen de aforismos, escrito principalmente durante los años treinta y hallado entre sus papeles después de su muerte. Había sido compilado por Uwe Johnson y publicado en 1965 bajo el título: *Me-ti, Buch der Wendungen*, que M. Esslin traduce al inglés como: "Book of Twists and Turns".

ra prestar servicio activo— se inspiró en un comentario popular sobre políticas preliminares al final de la guerra, *"Man gräbt die Toten aus"* ["Están desenterrando a los muertos"], y ha quedado como el único poema alemán de la Primera Guerra Mundial que valga la pena recordar.)[34] Pero lo decisivo para sus primeros poemas no fue tanto la guerra sino el mundo tal como emergió después de "las tormentas de acero", el *Stahlgewitter* de Ernst Jünger había hecho su trabajo. Este mundo poseía una propiedad que rara vez se toma en cuenta y que Sartre, después de la Segunda Guerra Mundial, describió con gran precisión: "Cuando los instrumentos están rotos y son inutilizables, cuando los planes están destrozados y el esfuerzo es inútil, el mundo apaece con una frescura infantil que pende del vacío." (La década de 1920 en Alemania tuvo mucho en común con la década del cuarenta y del cincuenta en Francia. Lo que sucedió en Alemania después de la Primera Guerra Mundial fue la ruptura de la tradición, una ruptura que debía ser reconocida como un hecho acabado, una realidad política, un punto de no-retorno, y eso es lo que sucedió en Francia veinticinco años después. Desde el punto de vista político, fue la caída del estado de la nación; desde el punto de vista social, fue la transformación de un sistema de clases en una sociedad de masa; y desde el punto de vista espiritual, fue el surgimiento del nihilismo, que durante mucho tiempo había sido la preocupación de unos pocos, pero que ahora, de repente, se convertía en un fenómeno masivo.) Tal como lo sintió Brecht, cuatro años de destrucción habían limpiado el mundo, las tormentas habían arrastrado con ellas todo rastro humano, todo a lo que uno podía aferrarse, incluyendo los objetos culturales y los valores morales: los golpeados caminos del pensamiento así como también las firmes normas de evaluación y las sólidas guías para la conducta moral. Era como si el mundo se hubiese vuelto inocente y fresco, como en el día de la creación. No quedaba al parecer nada más que la pureza de los elementos, la simpleza del cielo y de la tierra, del hombre y de los animales, de la vida misma. Y el joven poeta se enamoró de esta vida, todo aquello que la tierra tenía para ofrecer. Y esta terrible e infantil frescura del mundo de posguerra se refleja en la horrible inocen-

[34] "Die Legende vom toten Soldaten", en *Gedichte*, vol. I.

cia de los primeros héroes de Brecht: los piratas, aventureros e infanticidas, el "enamorado cerdo Malchus" y Jakob Apfelböck, que mató a su padre y a su madre a golpes y luego siguió viviendo como "los lirios del campo."[35]

En este mundo limpio y fresco, Brecht se sentía como en su casa. Si uno quisiera clasificarlo, habría que decir que era anarquista por disposición e inclinación, pero sería un error ver en él a otro miembro de esa escuela de decadencia y de mórbida fascinación con la muerte, que en su generación estaba tal vez mejor representada en Alemania por Gottfried Benn y en Francia por Louis-Ferdinand Céline. Los personajes de Brecht (hasta las muchachas que se ahogan, que nadan lentamente por los ríos hasta que caen en la gran soledad de la naturaleza envuelta de paz; hasta Mazeppa, atado a su propio caballo y arrastrado hasta su muerte) están enamorados de la vida y con aquello que el cielo y la tierra tienen para ofrecer, hasta el punto en que aceptan de buen grado la muerte y la destrucción. Las últimas dos estrofas de la "Balada de Mazeppa"[36] se encuentran entre los verdaderos versos inmortales de la poesía alemana:

Drei Tage, dann musste alles sich zeigen:
Erde gibt Schweigen und Himmel Gibt Ruh.
Einer ritt aus mit dem, was ihm zu eigen:
Mit Erde und Pferd, mit Langmut und Schweigen
Dann kamen noch Himmel und Geier dazu.

Drei Tage lang ritt er durch Abend und Morgen
Bis er alt genug war, dass er nicht mehr litt
Als er gerettet ins grosse Geborgen
Todmüd in die ewige Ruhe einritt.

A mí me parece inadecuada la versión de Bentley de estos versos y yo ciertamente no puedo traducirlos con propiedad. Hablan del final de un viaje de tres días en la muerte: en el silencio, el don de la tierra; en el descanso, el don del cielo. "Un hombre salió a cabalgar con las cosas que más le pertenecían: con la tierra y el caballo, con paciencia y silencio, y luego se unieron a él buitres y cielo. Cabalgó durante tres días, noche y día, hasta que

[35] Todo esto en: *Hauspostille*, ahora vol. I de *Gedichte*.

[36] *Ibídem*.

fue lo suficientemente viejo como para no sufrir más, cuando a salvo y cansado hasta la muerte, cabalgó hacia el gran refugio, hacia el descanso eterno." Hay una vitalidad gloriosa y triunfante en esta canción de muerte y es la misma vitalidad (el sentimiento de que es divertido estar con vida y que un signo del estar vivo es burlarse de todo) que nos hace encontrar deleite en el cinismo lírico y el sarcasmo de las canciones de *La ópera de tres peniques*. No por nada Brecht se sirvió de una traducción de Villon al francés, algo que la ley alemana, lamentablemente, llamó plagio. El celebra el mismo amor por el mundo, la misma gratitud por el cielo y la tierra, por el mero hecho de haber nacido y estar vivo, y esto a Villon, estoy seguro, no le habría molestado.

Según nuestra tradición, el dios de este amor despreocupado, alegre y precipitado por la tierra y el cielo es el gran ídolo fenicio Baal, el dios de los borrachos, los glotones y los fornicadores. "Sí, este planeta le agrada a Baal, aunque más no fuera porque no existe otro planeta", dice el joven Brecht en el "Coro del Hombre Baal", cuyas primera y última estrofas son de una gran poesía, en particular, cuando se las toma en conjunto:

Als im weissen Mutterschosse aufwuchs Baal
War der Himmel schon so gross und still und fahl
Jung und nackt und ungeheuer wundersam
Wie ihn Baal dann liebte, als Baal kam.

Als im dunklen Erdenschosse faulte Baal
War der Himmel noch so gross und still und fahl
Jung und nackt und ungeheuer wunderbar
Wie ihn Baal einst liebte, als Baal war.[37]

Lo que importa aquí es el cielo, el cielo que estaba allí antes que el hombre y que seguirá estando después que el hombre ha-

[37] "Der Choral vom Grossen Baal", *ibídem*. La traducción de la primera y la última estrofa: "Cuando Baal creció dentro del blanco vientre materno, estaba el cielo, grande, quieto y pálido, joven y desnudo e inmensamente maravilloso, tal como luego Baal lo amó cuando Baal llegó.

"Cuando dejaron a Baal para que se pudra dentro del oscuro vientre de la Tierra, todavía estaba el cielo, grande, quieto y pálido, joven y desnudo e inmensamente maravilloso, tal como Baal lo había amado cuando era Baal."

ya desaparecido, de modo que lo mejor que puede hacer el hombre es amar aquello que es durante un corto tiempo. Si fuera crítico literario, pasaría a hablar ahora de la parte importante que juega el cielo en los poemas de Brecht y en particular, en sus pocos poemas de amor. El amor, en "Recuerdo de Marie A.",[38] es la nubecilla blanca pura contra el azul aun más puro del cielo de verano, que florece allí durante algunos instantes y luego se desvanece con el viento. En *The Rise and Fall of the City Mahagonny*, el amor es el vuelo de las grullas que vuelan a través del cielo junto a la nube, es el hecho de que grulla y nube comparten el cielo durante unos breves instantes de vuelo.[39] En este mundo no existe el amor eterno, ni siquiera la lealtad común. No hay otra cosa que la intensidad del momento; es decir, la pasión, que incluso es un poquito más efímera que el hombre mismo.

Baal no puede ser el dios de ninguna orden social, y el reino que gobierna está poblado por los desterrados de la sociedad, los parias que, al vivir fuera de la civilización, tienen una relación más intensa y, por lo tanto, más auténtica, con el sol, que se levanta y se pone con majestuosa indiferencia y brilla sobre toda criatura viviente. Está, por ejemplo, la "Balada de los piratas", con su barco lleno de hombres salvajes, bebedores, pecadores y mal hablados, inclinados hacia la destrucción.[40] Estos hombres están en un barco signado por la fatalidad, hartos de la bebida, de la oscuridad, de la lluvia sin precedente, cansados del sol y del frío, a merced de los elementos, precipitándose a su ruina. Y luego viene el estribillo: "Oh, cielo, radiante, de un azul sin nubes. ¡Un viento tremendo en nuestras velas! Que el viento y el cielo se vayan, si tan sólo se quedara el mar alrededor del Saint Mary (el barco)".

Von Branntwein toll und Finsternissen!
Von unerhörten Güssen nass!
Vom Frost eisweisser Nacth zerrissen!
Im Mastkorb, von Gesichten blass!
Von Sonne nackt gebrannt und krank!

[38] "Erinnerung an die Marie A.", en *Gedichte*, vol. I.

[39] "Die Liebenden", en *Gedichte*, vol. II.

[40] La "Ballade von den Seeräubern", de *Hauspostille*, en *Gedichte*, vol. I.

(Die hatten sie im Winter lieb)
Aus Hunger, Fieber und Gestank
Sang alles, was noche übrig blieb:
O Himmel, strahlender Azur!
Enormer Wind, die Segel bläh!
Lasst Wind und Himmel fahren! Nur
Lasst uns um Sankt Marie die See!

Elegí la primera estrofa de esta balada (hecha para ser recitada en una especie de cancioncilla, para la que Brecht escribió la música) porque ilustra otro elemento muy llamativo en estos himnos a la vida, es decir, el elemento de un orgullo diabólico característico de todos los aventureros y parias de Brecht, el orgullo de los hombres absolutamente despreocupados, que sólo se inclinan ante las fuerzas catastróficas de la naturaleza y nunca ante las preocupaciones cotidianas de una vida respetable, y mucho menos, ante las preocupaciones más importantes de un alma respetable. Sea cual fuere la filosofía con la que nació Brecht (opuesta a las doctrinas que luego tomó de Marx y Lenin), ésta figura en el *Manual de la piedad*, claramente articulada en dos poemas perfectos, el "Gran Himno de la Acción de Gracias" y "Contra la tentación", que luego fue incorporado a *The Rise and Fall of the City Mahagonny*. El "Gran Himno" es una imitación exacta del gran himno barroco de Joachim Neander: "Lobe den Herren", que todos los niños alemanes conocen de memoria. La quinta y última estrofa de Brecht dice lo siguiente:

Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben!
Schauet hinan:
Es kommet nicht auf euch an
Und ihr könnt unbesorgt sterben.[41]

"Contra la tentación" consiste en cuatro estrofas de cinco versos que alaban la vida, no a pesar de la muerte sino debido a ella:

[41] "Grosser Dankchoral", *ibídem*. "Alaba el frío, la oscuridad y la ruina. Mira hacia los cielos: Tú no importas y puedes morir sin temor." Según las notas de Hugo Schmidt de las traducciones de Eric Bentley de la *Hauspostille* bajo el título de *Manual de la piedad*, su versión en inglés "Praise ye the Lord the Almighty, the King of creation" es conocida como parte de los himnos presbiterianos.

Lasst euch nicht verführen!
Es gibt keine Wiederkehr.
Der Tag steht in den Türen;
Ihr könnt schon Nachtwind spüren:
Es kommt kein Morgen mehr.

Was kann euch Angst noch rühren?
Ihr sterbt mit allen Tieren
Und es kommt nichts nachler.[42]

Creo que en ninguna otra parte de la literatura moderna hay un entendimiento tan claro de que aquello que Nietzsche llamó "la muerte de Dios no necesariamente lleva a la desesperación sino, por el contrario, como elimina el temor del Infierno, puede terminar en mero júbilo, en un nuevo "sí" a la vida. Dos pasajes en cierta forma comparables, me vienen a la mente. En uno, de Dostoievski, el Demonio habla en términos casi idénticos con Iván Karamazov: "Cada hombre sabrá que es totalmente mortal, sin resurrección, y recibirá la muerte con calma y orgullo, como un dios." El otro, es el agradecimiento de Swinburne a:

Sean cuales fueren los dioses
Que ninguna vida es para siempre;
Que los muertos nunca se levantan;
Que hasta el río más cansado
llega sano y salvo al mar.

Sin embargo, en Dostoievski el pensamiento es una inspiración del Demonio, y en Swinburne, un pensamiento inspirado por el cansancio, un rechazo de la vida como algo que ningún hombre desea tener dos veces. En Brecht, el pensamiento de la ausencia de Dios y de la ausencia del después no indica ansiedad sino una liberación del temor. Y Brecht debió de captar este aspecto de la cuestión tan rápidamente porque creció en un medio católico; es obvio que creía que cualquier cosa era preferible a permanecer sentado en la tierra con la esperanza del Paraíso y el temor del Infierno. Lo que se rebeló en él contra la religión no fue la duda ni el deseo; fue el orgullo. En su entusiasta negación

[42] "Gegen Verführung", *ibídem*. "¡No los dejes tentarte! No hay repetición de la vida. El día se detiene ante las puertas; el viento de la noche sopla a través de ellas: no habrá mañana... ¿Cómo puedes todavía sentir miedo? Mueres junto con todos los animales, y después no quedará nada."

de la religión y su alabanza de Baal, el dios de la tierra, hay una gratitud casi explosiva. Dice: nada es más importante que la vida y no se nos ha dado otra cosa; es difícil hallar esa gratitud en la tendencia moderna hacia el nihilismo o en la reacción en su contra.

Hay, sin embargo, elementos nihilistas en la primera poesía de Brecht y nadie ha sido más consciente de ello que el mismo Brecht. Entre los poemas póstumos hay unos cuantos versos titulados: "Der Nachgeborene", o "El recién llegado" que resumen mejor el nihilismo que volúmenes enteros de argumentos: "Admito que no tengo esperanzas. Los hombres ciegos hablan de una salida. Yo puedo ver. Cuando se agoten todos los errores, nos quedaremos con el último compañero al otro lado de la mesa: la nada."[43] *The Rise and Fall of the City Mahagonny*, que es la única obra teatral nihilista de Brecht, trata sobre el último error, el suyo propio, el error de que aquello que la vida tiene para ofrecer (los grandes placeres de la comida, la bebida, la fornicación y el boxeo) podrían ser suficientes. La ciudad es una especie de lugar donde se excava oro, erigida con el único propósito de proporcionar diversión, de complacer la alegría del hombre. Su lema es: "*Vor allem aber achtet scharf/Dass man hier alles dürfen darf*" ("Antes que nada, comprende que aquí todo está permitido"). Hay dos razones para la caída de la ciudad, la más obvia es que aun en la ciudad donde todo está permitido no está permitido no poseer el dinero para pagar las propias deudas; la segunda razón subraya esta trivialidad: la percepción de que la ciudad del placer terminará creando el mayor aburrimiento imaginable, pues sería un lugar "donde nunca ocurre nada" y donde un hombre podría cantar "¿Por qué no comerme el sombrero si no tengo otra cosa que hacer?"[44]

El aburrimiento fue entonces el final del primer encuentro del poeta con el mundo, el final de una época maravillosa, alegre y amante de la vida cuando cayó a través de la selva de lo que una vez había sido una de las grandes ciudades de Europa, soñando con las selvas de todas las ciudades, soñando con todos los continentes y los siete mares, enamorado sólo de la Tierra, del cielo

[43] En *Gedichte*, vol. II.

[44] "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", ahora en *Stücke*, 1927-1933, vol. III.

y de los árboles. A fines de la década de 1920, debió de haber comenzado a darse cuenta de que esta caída sin peso, no desde el punto de vista poético sino humano, lo condenaba a la irrelevancia, que el mundo era una selva sólo metafóricamente, y en realidad, un campo de batalla.

IV

Fue la compasión lo que devolvió a Brecht a la realidad y casi mató su poesía. Cuando reinaba el hambre, se rebeló contra aquellos que morían de hambre: "Me dicen: Come y bebe, ¡y alégrate de hacerlo! ¿Pero cómo puedo comer y beber cuando le robo la comida al hombre que está hambriento, y cuando mi vaso de agua lo necesita alguien que se está muriendo de sed?"[45] La compasión fue, sin duda, la más importante y la más feroz de las pasiones de Brecht, de aquí que fuera la que más ansioso estaba por ocultar y también la que menos logró hacerlo; se transparenta a través de casi todas las obras que escribió. Aun a través de la diversión cínica de *La ópera de tres peniques*, resuenan versos acusadores:

Erst muss es möglich sein auch armen Leuten
Vom grossen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.[46]

Y lo que aquí se cantaba en tono burlón, fue su tema principal hasta el final:

Ein guter Mensch sein! Ja, wer wär's nicht gern?
Sein Gut den Armen geben, warum nicht?
Wenn alle gut sind, ist Sein Reich nicht fern
Wer sässe nicht sehr gern in Seinem Licht?[47]

[45] En "An die Nachgeborenen", *op.cit.*

[46] "En primer lugar, debe ser posible incluso para los más pobres cortar su rodaja del gran pan de la vida." De la canción: "Denn wovon lebt der Mensch?", en *Gedichte*, vol.II.

[47] "¡Ser bueno! Sí, ¿quién no lo querría? Donar las posesiones a los pobres, ¿por qué no? Cuando todos son buenos Su reino no está lejos. ¿Quién no se sentaría con placer bajo Su luz?" De "Uber die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse", *ibídem*.

El *leitmotiv* era la feroz tentación de ser bueno en un mundo y bajo circunstancias que hacen de la bondad algo imposible y contraproducente. El dramático conflicto en las obras de Brecht es casi siempre el mismo: aquellos que, obligados por la compasión, intentan cambiar el mundo no pueden permitirse ser buenos. Brecht descubrió por instinto aquello que los historiadores de la revolución no pudieron ver: es decir, que los revolucionarios modernos desde Robespierre hasta Lenin estaban impulsados por la pasión de la compasión: *le zèle compatissant* de Robespierre, que seguía siendo lo suficientemente inocente como para admitir abiertamente esta poderosa atracción hacia "*les hommes faibles*" y "*les malheureux*". "Los clásicos", Marx, Engels y Lenin, en el lenguaje codificado de Brecht, "eran los hombres más compasivos de todos" y aquello que los distinguía de la "gente ignorante" era que ellos sabían cómo "transformar" la emoción de la compasión en la emoción de la "ira". Sabían que "la piedad es lo que no se les niega a aquellos a quienes se les rechaza ayuda."[48] De aquí que Brecht se convenciera, casi sin darse cuenta, de la sabiduría del precepto de Maquiavelo para los príncipes y los hombres de estado, que deben aprender "cómo no ser buenos" y comparte con Maquiavelo la sofisticada y al parecer ambigua actitud con respecto a la bondad que ha estado abierta a tantos malentendidos, tanto en su caso como en el de su predecesor.

"Cómo no ser bueno" es el tema de *St. Joan of the Stockyards*, la maravillosa obra de su primera época que trata de una muchacha de Chicago en el Ejército de Salvación que debe aprender que el día en que uno abandona el mundo es más importante dejar detrás de sí un mundo mejor que haber sido buena. La pureza, la osadía y la inocencia de Joan se comparan en las obras de Brecht con Simone en *Las visiones de Simone Machard*, la niña que sueña con Juana de Arco bajo la ocupación alemana y con la niña Grusche en *El círculo de tiza caucasiano*, donde se define de una vez todo el predicamento de la bondad: "La tentación de ser bueno es terrible" ("*Schrecklich ist die Verführung zur Güte*"), irresistible en su atracción, peligroso y sospechoso en sus consecuencias (¿Quién conoce la cadena de sucesos que resultan

[48] Las citas son de: *Me-ti, Buch der Wendungen*.

de lo que se hizo impulsivamente? ¿El gesto simple no lo distraerá de tareas mucho más importantes?), pero también irrevocablemente terrible para él, demasiado ocupado ya sea con su propia supervivencia o con salvar al mundo, que resiste la tentación: "Ella que no escucha el grito de ayuda y pasa por allí distraída: nunca más volverá a oír el sonido suave del ser amado, o al mirlo al amanecer, o el alegre suspiro del vendimiador cuando las campanas anuncian el Angelus."[49] Si uno debe o no ceder ante la tentación y cómo resolver los conflictos que inevitablemente causa el hecho de ser bueno son los temas recurrentes de las obras de Brecht. En *El círculo de tiza caucasiano*, la muchacha Grusche cede a la tentación y todo termina bien. En *La buena mujer de Setzuan*, resuelve el problema creando un doble rol: la mujer, demasiado pobre como para ser buena, que literalmente no puede permitirse la piedad, se convierte en un duro empresario durante el día, hace mucho dinero engañando y explotando a la gente y a la noche dona las ganancias del día a la misma gente. Esta era una solución práctica, y Brecht era un hombre muy práctico. Este mismo tema también está presente en *Madre Coraje* (no obstante la propia interpretación de Brecht), así como también en *Galileo*. Y cualquier duda que quede sobre la autenticidad de esta apasionada compasión debe quedar aclarada al leer la última estrofa de la canción final de la versión para cine de *La ópera de tres peniques:*

Denn die einen sind im Dunkeln
Und die andern sind im Licht.
Und man siehet die im Lichte
Die im Dunkeln sieht man nicht.[50]

Desde la Revolución Francesa, cuando al igual que un torrente, la inmensa corriente de los pobres estalló por primera vez en las calles de Europa, hubo muchos de los revolucionarios que, al igual que Brecht, actuaron por compasión y ocultaron su compasión, bajo la cubierta de teorías científicas y una retórica

[49] *Der Kaukasische Kreisekreis*, escrita en 1944-45, en *Stücke*, vol. X.

[50] "Pues algunos están en la oscuridad y otros, a la luz. Y se puede ver a aquellos que están a la luz, los que están en la oscuridad no se ven." *Gedichte*, vol. II.

tenaz, por vergüenza. Sin embargo, muy pocos de ellos comprendieron el insulto que sumaban a las vidas lastimadas de los pobres por el hecho de que sus sufrimientos permanecían en la oscuridad y ni siquiera quedaban registrados en la memoria de la humanidad.

Mitkämpfend fügen die grossen umstürzenden Lehrer des Volkes
Zu der Geschichte der herrschenden Klassen die der beherrschten.[51]

Así es como lo explicó Brecht en su versión poética curiosamente barroca del "Manifiesto Comunista", que planeaba como parte de un largo poema didáctico "Sobre la naturaleza del hombre", escrito según el modelo de Lucrecio: "Sobre la naturaleza de las cosas", y el cual es casi un fracaso total. De cualquier manera, comprendía y se sentía indignado no sólo por los sufrimientos de los pobres sino también por su oscuridad; al igual que John Adams, pensaba en los pobres como el hombre invisible. Y fue por esta indignación que empezó a albergar la esperanza de que algún día las cosas se dieran a la inversa, cuando se volvieran realidad las palabras de San Justo: "*Les malheureux sont la puissance de la terre*".

Además, fue por un sentimiento de solidaridad con los pobres y los oprimidos que Brecht escribió gran parte de su poesía en forma de balada. (Al igual que otros del siglo —S.H. Auden, por ejemplo—, tenía facilidad en los géneros poéticos del pasado y, por lo tanto, tenía la libertad de elección.) Pues la balada, que provenía de canciones callejeras y populares, a diferencia de los espirituales negros que provenían de las interminables estrofas con las que las jóvenes sirvientas en la cocina lamentaban a amantes desleales y a infanticidas inocentes ("*Die Mörder, denen viel Leides geschah*" ["Los asesinos muy afligidos por el dolor"]), siempre había sido la vena de la poesía no registrada, la forma del arte donde la gente condenada a la oscuridad y la indiferencia intentaba registrar sus propias historias y crear su propia inmortalidad poética. Está de más decir que las canciones populares habían inspirado una gran poesía en idioma alemán an-

[51] "Los grandes maestros subversivos del pueblo, al participar en esta lucha, agregan la historia de las clases gobernadas a la de las clases gobernantes." En "Das Manifest", *Gedichte*, vol. VI.

15

tes de Brecht. Las voces de las jóvenes sirvientas suenan a través de algunas de las canciones alemanas más hermosas, desde Mörike hasta el joven Hofmannsthal, y antes de Brecht el maestro del Moritat era Frank Wedekind. La balada donde el poeta se convierte en relator tenía grandes predecesores, incluyendo a Schiller y otros poetas antes y después de él y, gracias a ellos, había perdido gran parte de su popularidad junto con su crudeza original. Sin embargo, ningún poeta antes que Brecht se había apegado con tanta consistencia a estas formas populares y había logrado llevarlas al rango de la gran poesía.

Si sumamos todo esto (la carencia de peso y el deseo no tanto de gravedad sino de gravitación para un punto central que sería relevante dentro del escenario del mundo moderno; más la compasión, la incapacidad casi natural o, tal como habría dicho Brecht, animal para soportar ver el sufrimiento de los demás), es fácil comprender su decisión de unirse al Partido Comunista, bajo las circunstancias de la época. En cuanto a Brecht, el factor principal de su decisión fue que el Partido no sólo había hecho propia la causa de los desafortunados sino que también poseía un cuerpo de escritos de los que se podían sacar conclusiones y citas como si se tratara de la Biblia. Este era el mayor deleite de Brecht. Mucho antes de haber leído todos los libros (de hecho, una vez que se unió a sus nuevos camaradas) comenzó a hablar de Marx, de Engels y de Lenin como los "clásicos."[52] Pero lo más importante era que el partido le daba la oportunidad de un contacto diario con aquello que su compasión ya le había dicho que era una realidad: la oscuridad y el gran frío en este valle de lágrimas.

Bedenkt das Dunkel und die grosse Kälte
In diesem Tale, das von Jammer schallt.[53]

[52] En Benjamin, *op.cit.*, se puede leer con placer que Brecht tenía sus dudas. Compara a los teóricos marxistas con los clérigos (*Pfaffen*) a quien odia con profundidad, con un odio heredado de su abuela. Al igual que los sacerdotes, los marxistas siempre formarán una camarilla; "el marxismo ofrece demasiadas oportunidades de interpretación."

[53] "Piensa en la oscuridad y en el gran frío de este valle donde resuenan los lamentos." De el "Schlusschoral" del *Dreigroschenoper*. En *Gedichte*, vol. II.

De ahora en adelante, tendría otra cosa que hacer.

Y aquí es donde empezaron sus problemas, y nuestros problemas con él. Apenas se había unido a los comunistas cuando descubrió que para cambiar el mundo malo y convertirlo en uno bueno no bastaba con "no ser bueno" sino que había que convertirse en malo, y que para poder exterminar la maldad había que estar dispuesto a hacer cualquier cosa vil. Pues: "¿Quién eres? Húndete en la mugre, soborna al carnicero, pero cambia el mundo, el mundo necesita un cambio." Trotsky proclamó aún en el exilio: "Sólo podemos estar bien con y por el Partido, pues la historia no ha proporcionado ninguna otra manera de estar bien", y Brecht elaboró: "Un hombre tiene dos ojos, el Partido tiene mil ojos, el Partido ve siete países, un hombre ve una ciudad... Un hombre puede ser destruido, pero el Partido no puede ser destruido. Pues... dirige su lucha con los métodos de los clásicos, que fueron extraídos del conocimiento de la realidad."[54] La conversión de Brecht no fue tan simple como parece ahora. Hubo contradicciones, herejías, que se filtraron hasta en sus versos más militantes: "No dejes que nadie te convenza, descúbrelo tú mismo; lo que no sabes por ti mismo, no lo sabes; examina la cuenta, tú tendrás que pagarla."[55] (¿Acaso el Partido no tiene mil ojos para ver lo que yo no puedo ver? ¿Acaso el Partido no conoce siete países mientras que yo sólo conozco la ciudad donde vivo?) Sin embargo, estos eran sólo deslices ocasionales, y cuando el Partido (en 1929, después de Stalin, en el Décimosexto Congreso Partidario, había anunciado la liquidación de la derecha y dejado la oposición) comenzó a liquidar a sus propios miembros, Brecht sintió que lo que el Partido necesitaba era una defensa por matar a los propios camaradas y a gente inocente. En *Measure Taken* muestra cómo y por qué razones los inocentes, los buenos, los humanos, aquellos que se indignan ante la injusticia y acuden corriendo a ayudar al necesitado son asesinados. Pues las medidas tomadas son asesinar a un miembro del Partido por sus propios camaradas y la obra no deja lugar a dudas de que él

[54] Cito de las canciones de *Die Massnahme* la única obra estrictamente comunista que Brecht haya escrito jamás. Véase: "Andere die Welt: sie braucht es" y "Lob der Partei" en *Gedichte*, vol. III.

[55] "Lob des Lernens", *ibídem*.

era el mejor de todos ellos, desde el punto de vista humano. Precisamente debido a su bondad, se había convertido en un obstáculo para la Revolución.

Cuando se estrenó esta obra a principios de la década de 1930, en Berlín, causó mucha indignación. Hoy nos damos cuenta de que lo que Brecht decía en su obra era sólo una pequeña parte de la terrible verdad, pero en esa época (años antes de los Juicios de Moscú) todo esto era desconocido. Aquellos que entonces eran opositores de Stalin, tanto dentro como fuera del Partido, se sintieron indignados de que Brecht hubiese escrito una obra defendiendo a Moscú, mientras que los estalinistas negaban con vehemencia que cualquier cosa vista por este "intelectual" correspondiera a las realidades del Comunismo en Rusia. Dios sabe que Brecht jamás tuvo un menor agradecimiento por parte de sus amigos y camaradas que con esta obra. La razón es obvia. Había hecho lo que siempre harán los poetas si se los deja solos: Había anunciado la verdad hasta el punto en que esta verdad se había hecho visible. Pues la simple verdad de la cuestión era que esta gente era asesinada y que los comunistas, que no habían parado de luchar contra sus enemigos (esto vino después), habían comenzado a matar a sus amigos. Era sólo un comienzo, que mucha gente sigue perdonando como un exceso del fervor revolucionario, pero Brecht era lo suficientemente inteligente como para ver el método en la locura, a pesar de que no preveía que aquellos que pretendían trabajar para el Paraíso habían comenzado a establecer el Infierno en la Tierra, y que no había maldad ni traición que no estuviesen preparados a perpetrar. Brecht había mostrado las reglas según las cuales se jugaba el infernal juego y, obviamente, esperaba el aplauso. Por desgracia, había pasado por alto un pequeño detalle: no estaba en los intereses del Partido, ni era su intención, hacer que se dijera la verdad, y mucho menos por uno de sus simpatizantes tan proclamados. Por el contrario, el objetivo, en lo concerniente al Partido, era decepcionar al mundo. Al releer esta obra que una vez causó tanto estupor, se toma conciencia de los terribles años que nos separan de la época en que fue escrita y producida por primera vez. (Brecht no volvió a producirla luego, en Berlín Oriental, y por lo que sé, no ha aparecido en ningún otro teatro; sin embargo, hace unos años, gozó de una extraña popularidad

en las universidades norteamericanas). Cuando Stalin se preparó para liquidar a la vieja guardia del Partido Bolchevique, se necesitaba la previsión de un poeta para saber que se liquidaría a los mejores elementos del movimiento durante la década siguiente. Pero lo que en realidad sucedió (y hoy casi se ha olvidado, a la sombra de horrores aun más terribles), comparado con la visión de Brecht, es como comparar una verdadera tormenta con una tormenta en una taza de té.

V

Para mi propósito, que es el de presentar mi tesis de que los verdaderos pecados de un poeta son vindicados por los dioses de la poesía, *Measure Taken* es una obra importante. Desde un punto de vista artístico, ésta no es una mala obra. Contiene excelentes líricas, entre ellas la "Rice Song" que fue muy conocida y cuyo ritmo sigue sonando bien incluso hoy:

Weiss ich, was ein Reis ist?
Weiss ich, wer das weiss!
Ich weiss nicht, was ein Reis ist
Ich kenne nur seinen Preis.

Weiss ich, was ein Mensch ist?
Weiss ich, wer das weiss!
Ich weiss nicht, was ein Mensch ist
Ich kenne nur seinen Preis.[56]

Sin duda la obra defiende con toda seriedad —no como una burla o por una seriedad sarcástica al estilo de Swift— las cosas que están por sobre lo moralmente malo, las que son indeciblemente atroces. Y, sin embargo, la fortuna poética de Brecht no lo

[56] "¿Sé lo que es el arroz? ¡Conozco a quien lo sabe! No sé lo que es el arroz, sólo conozco su precio.

"¿Sé lo que es el hombre? ¡Conozco a quien lo sabe! No sé lo que es el hombre, pero conozco su precio."

De: "Song von der Ware", *ibídem*.

perdonó porque él siguió diciendo la verdad, una verdad atroz, con la cual equivocadamente trató de pactar.

Los pecados de Brecht fueron revelados por primera vez después de que los nazis tomaron el poder y tuvo que enfrentarse a las realidades del Tercer Reich desde afuera. Partió hacia el exilio el 28 de febrero de 1933, el día después del incendio de Reichstag. Los "clásicos" por los cuales trataba de determinar su rumbo no le permitieron reconocer lo que en realidad hacía Hitler. Comenzó a mentir y escribió el duro diálogo en prosa de *Fear and Misery of the Third Reich* que anticipa los llamados "poemas" posteriores, que son de estilo periodístico y están divididos en versos. Hacia 1935 o 1936, Hitler había liquidado el hambre y el desempleo; por lo tanto para Brecht, que había aprendido de los "clásicos", ya no quedaban pretextos para no alabar a Hitler. Al buscar uno, se negó a reconocer lo que era evidente para todos: que los verdaderamente perseguidos no eran trabajadores sino judíos, que aquello que importaba era la raza y no la clase. No había una sola línea en Marx, Engels o Lenin que hablara de esto y los comunistas lo negaban; no era más que una suposición de las clases gobernantes, decían, y Brecht, que se negaba a "averiguar por sí mismo", cayó en la trampa. Escribió unos cuantos poemas sobre las condiciones en la Alemania nazi, todos bastante malos; uno de ellos se titulaba: "El entierro del agitador en un ataúd de zinc."[57] Habla de la costumbre nazi de enviar a sus hogares en ataúdes sellados los restos de las personas muertas a golpes en los campos de concentración. El agitador de Brecht había sufrido este destino porque había sermoneado: "comer hasta no poder más, un techo sobre sus cabezas, alimentar a sus hijos"; se trataba de un demente, pues nadie tenía hambre en la Alemania de esa época y el lema nazi de la *Volksgemeinschaft* (comunidad popular) no era mera propaganda. ¿Quién se habría molestado en sacarlo del camino? Este hombre había muerto en el verdadero horror y por eso había que esconderlo en un ataúd de zinc. El ataúd de zinc era importante, pues Brecht no siguió la indicación del título; en su versión, el destino del agitador no era peor que el de un opositor de cualquier gobierno capitalista. Y esto era

[57] "Begräbnis des Hetzers im Zinksarg," en *Gedichte*, vol. III.

mentira. Lo que Brecht quería decir era que existía una diferencia de grado entre los países bajo gobiernos capitalistas. Y esto era una doble mentira, pues en los países capitalistas no se golpeaba a los opositores hasta causarles la muerte y luego se los enviaba a casa en un ataúd de zinc, y Alemania ya había dejado de ser un país capitalista, tal como lo sabrían muy pronto Schacht y Thyssen. ¿Y qué pasó con Brecht? Había escapado de un país donde todos podían comer hasta el hartazgo, tenían un techo y podían alimentar a sus hijos. Así es como era, y no pudo hacerle frente. Ni siquiera se distinguen los poemas en contra de la guerra de estos años.[58]

Sin embargo, por malo que fuera el trabajo de este período, no fue el fin. Los años de exilio, a medida que fueron pasando y alejándolo cada vez más de la confusión que había sido la Alemania de posguerra, tuvieron un efecto muy saludable en su producción. ¿Qué podía ser más tranquilo en la década de 1930 que los países escandinavos? Y sin importar lo que haya dicho contra Los Angeles, no era un lugar famoso por los trabajadores sin empleo y los niños hambrientos. A pesar de que lo habría negado hasta el día de su muerte, la evidencia poética demuestra que comenzaba a olvidar lentamente a los "clásicos" y que su mente había comenzado a elaborar temas que nada tenían que ver con el capitalismo o la lucha de clases. De Svendborg surgieron poemas como "La leyenda sobre el origen del libro Tao-te Ching durante el viaje de Lao-tse hacia el exilio" que, de estilo narrativo y sin intentar experimentar con el lenguaje o el pensamiento es uno de los poemas más consoladores de nuestro siglo.[59] Al igual

[58] Parece que Brecht había pensado mejor el asunto. En un artículo llamado "La otra Alemania: 1943" y publicado por CAW (una publicación SDS) en febrero de 1968 sin indicación alguna de su fuente, trató de explicar por qué la clase trabajadora alemana apoyaba a Hitler. La razón es que "se había acabado con el desempleo [por el Tercer Reich]. De hecho, esto se había logrado con una rapidez y un alcance tan extraordinarios que parecía una revolución." La explicación, según Brecht, era la industria de guerra, y "la verdad es que la guerra está en el interés de los trabajadores siempre y cuando no sacuda el sistema bajo el cual viven." "El régimen tuvo que elegir la guerra porque todo el pueblo necesitaba la guerra sólo bajo este régimen y por lo tanto tenían que buscar otra forma de vida."

[59] "Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration", en *Gedichte*, vol. IV

que muchos de los poemas de Brecht, quiere enseñar (en su mundo, poetas y maestros viven muy cerca), pero esta vez la lección es de no violencia y de sabiduría:

Dass das weiche Wasser in Bewegung
Mit der Zeit den mächtigen Stein Besiegt.
Du verstehst, das Harte unterliegt.

"Esa suave agua en movimiento vence a la dura piedra con el tiempo. Comprendes, los fuertes son vencidos." Y de hecho, lo fueron. Este poema no había sido publicado cuando, a comienzos de la guerra, el gobierno francés decidió poner a sus refugiados de Alemania en campos de concentración, pero en la primavera de 1939, Walter Benjamin lo había llevado de regreso a París de una visita a Brecht en Dinamarca, y rápidamente, como un rumor de buenas nuevas, viajó de boca en boca (fuente de consuelo, paciencia y resistencia) allí donde más se necesitaba esta sabiduría. Puede ser importante que en la secuencia de los poemas de Svendborg al poema de Lao-tse le sigue: "Una visita con los poetas exiliados". Al estilo de Dante, el poeta desciende al mundo inferior y se encuentra con sus colegas muertos, que una vez tuvieron problemas con las potencias del mundo superior. Ovidio y Villon, Dante y Voltaire, Heine, Shakespeare y Eurípides están sentados juntos y dan consejos en forma de burla, pero entonces "llega un llamado del rincón más oscuro: 'Ustedes, allí, ¿conocen sus líneas de memoria? Y aquellos que las conocen ¿sobrevivirán a la persecución?' Y Dante explica con tono pausado: 'Estos son los poetas olvidados; no sólo se destruyeron sus cuerpos sino también sus trabajos'. La risa cesa en forma abrupta. Nadie se atreve a mirar al huésped. Se había puesto blanco."[60] Bien, Brecht no necesitaba preocuparse.

Aun más notables que los poemas fueron las obras de teatro que escribió durante estos años de exilio. Después de la guerra, sin importar lo que el Conjunto de Berliner tratara de hacer, cada vez que se ponía en escena *Galileo* en Berlín Oriental, cada verso sonaba como una declaración abierta de hostilidad al régimen, y se la comprendía como tal. Hasta este período, Brecht ha-

[60] "Besuch bei den verbannten Dichtern", *ibídem*.

bía evitado en forma consciente (por medio del llamado teatro épico) crear personajes que tuvieran individualidad, pero ahora, de repente, sus obras estaban pobladas por personas de verdad, las que, si no eran personajes en el viejo sentido, eran claramente figuras únicas e individuales, tales como Simone Machard, la buena mujer de Setzuan, Madre Coraje, la joven Grusche, la jueza Azdak en *El círculo de tiza caucasiano* y Galileo, y Puntila y su sirvienta Matti. En la actualidad, todas las obras de este grupo forman parte del repertorio del buen teatro tanto dentro como fuera de Alemania, a pesar de que cuando Brecht las escribió pasaron inadvertidas. Sin duda, esta fama tardía es un tributo al propio mérito de Brecht, y no sólo el mérito del poeta y dramaturgo sino también el de un dotado director teatral, que tenía a su disposición a una de las grandes actrices de Alemania, Helene Weigel, quien era su esposa. Sin embargo, esto no altera el hecho de que todo lo que se ponía en escena en Berlín Oriental había sido escrito fuera de Alemania. Una vez que regresó allí, su facultad poética se secó de un día a otro. Por fin debió darse cuenta de que se enfrentaba a circunstancias que ninguna cita de los "clásicos" podía explicar o justificar. Había caído en una situación donde su propio silencio, y mucho más su ocasional alabanza de los carniceros, era un crimen.

Los problemas de Brecht comenzaron cuando quedó *engagé* (tal como diríamos hoy, ya que el concepto aún no existía), cuando trató de ser algo más que una voz, que fue como había empezado. ¿Una voz de qué? No de sí mismo sino del mundo y de todo lo que era real. Sin embargo, eso no era suficiente. Ser una voz de lo que creía era la realidad lo había apartado de lo real; ¿no estaba en camino de convertirse en lo que menos quería, un gran poeta solitario más en la tradición alemana, en lugar de aquello que más quería, un poeta del pueblo? Y sin embargo, cuando entró en el grueso de las cosas, llevaba su lejanía de poeta a esa nueva realidad, no obstante su aguda inteligencia. No fue tanto su falta de coraje como esta lejanía de la realidad lo que hizo que no rompiera con el partido que había matado a sus amigos y se había aliado con su peor enemigo y el negarse a ver, por los "clásicos", lo que en realidad sucedía en su patria, algo que en sus momentos más prosaicos comprendía demasiado bien. En los últimos comentarios de *La increíble ascensión de Arturo Ui* (una

sátira sobre la "irresistible" ascensión de Hitler al poder y no una de sus grandes obras) decía: "Los grandes criminales políticos deben ser expuestos por todos los medios, en especial el ridículo. Pues no son grandes criminales políticos sino perpetradores de grandes crímenes políticos, que no es lo mismo... El fracaso de las empresas de Hitler no significa que Hitler era un estúpido, y el alcance de sus empresas no significa que fuera un gran hombre."[61] Esto es mucho más de lo que comprendían los intelectuales en 1941, y es precisamente esta extraordinaria inteligencia, irrumpiendo como un rayo a través del murmullo de las trivialidades marxistas, lo que hizo que resultara tan difícil para los hombres buenos perdonar los pecados de Brecht, o reconciliarse con el hecho de que podía pecar y escribir buena poesía al mismo tiempo. Pero por fin, cuando regresó a Alemania Oriental, en especial por razones artísticas, debido a que su gobierno iba a darle un teatro (es decir, por aquel "arte por el bien del arte" que había denunciado con tanta vehemencia durante casi treinta años), lo alcanzó su castigo. La realidad lo abrumaba hasta el punto de no poder seguir siendo su voz; había logrado estar en la parte turbia y había probado que éste no era un buen lugar para un poeta.

Esto es lo que puede enseñarnos el caso de Bertolt Brecht y lo que debemos tomar en cuenta cuando lo juzgamos en la actualidad, tal como debemos, y brindarle nuestro respeto por todo lo que le debemos. La relación del poeta con la realidad es lo que Goethe dijo ser: "No pueden soportar el mismo peso de responsabilidad que los mortales corrientes; necesitan una cuota de lejanía y sin embargo, no valdrían lo que valen si no se vieran siempre tentados a cambiar esta lejanía por ser igual que todos. Brecht arriesgó su vida e incluso su arte en este intento, como muy pocos poetas lo han hecho; esto lo condujo al triunfo y al desastre.

Desde el comienzo de estas reflexiones, he propuesto otorgar a los poetas una cierta latitud, una latitud que no desearíamos otorgarnos a nosotros mismos en el curso corriente de los

[61] Los comentarios "Zu Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui", en *Stücke*, vol. IX.

hechos. No niego que esto pueda ofender el sentido de justicia de mucha gente; de hecho, si Brecht aún estuviera entre nosotros sería el primero en protestar violentamente contra cualquier excepción. (En el libro publicado después de su muerte, *Me-ti*, que mencioné anteriormente, sugiere un veredicto para el "hombre bueno" que se ha equivocado de camino. "Escucha", dice una vez terminada la pregunta, "sabemos que eres nuestro enemigo. Por lo tanto, ahora te pondremos contra la pared. Pero en consideración de tus méritos y virtudes, será una pared buena, y te dispararemos con balas buenas de armas buenas, y te enterraremos con una buena pala en una buena tierra.") Sin embargo, la igualdad ante la ley cuya norma adoptamos para los juicios morales no es absoluta. Cada juicio está abierto al perdón, cada acto de juzgar puede transformarse en un acto de perdonar; juzgar y perdonar son dos caras de la misma moneda. Pero ambas caras siguen reglas diferentes. La grandeza de la ley requiere que seamos equitativos, que sólo cuenten nuestros actos y no las personas que los cometen. El acto de perdonar, por el contrario, toma en cuenta a la persona; ningún perdón perdona el asesinato o el robo sino sólo al asesino o al ladrón. Siempre perdonamos a alguien, nunca algo, y esa es la razón por la cual la gente piensa que sólo el amor puede perdonar. Pero, con o sin amor, perdonamos por el bien de la persona, y mientras que la justicia requiere que todos seamos iguales, la piedad insiste en la desigualdad, una desigualdad que implica que cada hombre es, o debe ser, más de aquello que hizo o logró. En su juventud, antes de adoptar la "utilidad" como la norma más importante para juzgar a las personas, Brecht sabía esto mejor que nadie. Hay una "Balada sobre los secretos de todos y cada uno de los hombres" en el *Manual de la piedad*, cuya primera estrofa, según la traducción de Bentley al inglés, dice lo siguiente:

> Todos saben qué es un hombre. Es un nombre.
> Camina por la calle. Se sienta en un bar.
> Todos pueden ver su rostro. Todos pueden oír su voz.
> Y una mujer le lavó la camisa y una mujer le peina el cabello.
> *¡Pero mátalo! Por qué no hacerlo*
> *si nunca fue nada más que*
> *el hacedor de su mala acción o*
> *el hacedor de su buena acción.*

La norma que gobierna en su campo de la inigualdad sigue estando contenida en un viejo dicho romano: "*Quod licet Iovi non licet bovi*" (lo que se le permite a Júpiter, no se le permite a un buey). Pero, para nuestro consuelo, esta inigualdad funciona en ambos sentidos. Uno de los signos de que el poeta tiene derecho a dichos privilegios tales como los que aquí reclamo para él es que hay ciertas cosas que no puede hacer y seguir siendo quien era. La tarea del poeta es acuñar las palabras por las que vivimos, y es obvio que nadie va a vivir según las palabras que Brecht escribió alabando a Stalin. El simple hecho de que era capaz de escribir una poesía tan inexplicablemente mala, mucho peor de la de cualquier versificador de quinta culpable de los mismos pecados, muestra que *quod licet bovi non licet Iovi*, (aquello que se le permite a un buey no se le permite a Júpiter). Pues se alabe o no la tiranía "con finas voces", es cierto que los meros intelectuales o literatos no son castigados por sus pecados con la falta de talento. Ningún dios se inclinó sobre sus cunas; ningún dios se vengará. Hay muchas cosas que se le permiten a un buey pero no a Júpiter; es decir, no a aquellos que son un poco como Júpiter, o más bien, que están bendecidos por Apolo. De aquí que la amargura del viejo refrán se interprete en ambos sentidos, y el ejemplo de "pobre B.B.", que nunca gastó una décima de piedad en sí mismo, puede enseñarlos qué difícil es ser poeta en este siglo o en cualquier otro.